المركز القومى للترجمة

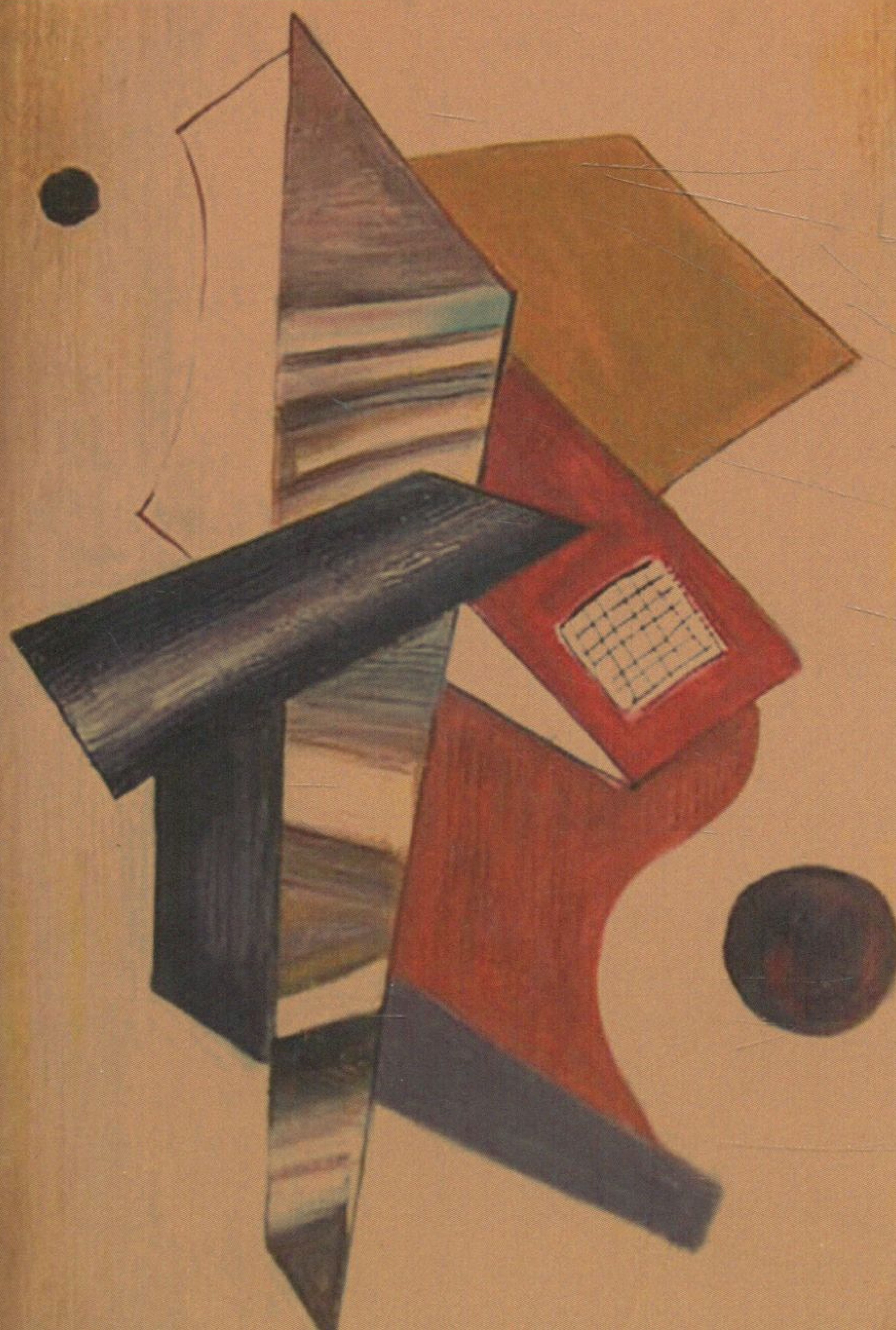
المشروع القومى للترجمة

شارل لالو

مبادئ علم الجمال
"الاستطيقا"

ترجمة: مصطفى ماهر
مراجعة وتقديم: يوسف مراد

ميراث الترجمة



1507

مبادئ علم الجمال

«الاستطيقا»

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد: 1507
- مبادئ علم الجمال
- شارل لالو
- مصطفى ماهر
- يوسف مراد
- 2010

هذه ترجمة كتاب:

Notion D'asthétique

Par: Charles Lalou

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

مبادئ علم الجمال

«الاستطيقا»

تـألـيــف : شــارل لالــو

ترجـمــة : مصطفى ماهر

راجعه وقدم له : يوسـف مـراد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

لالـو، شـارل
مبـادئ علـم الجمـال «الاستطيقـا»/ تأليـف: شارل لالـو؛
ترجمة: مصطفى ماهر؛ مراجعة وتقديم: يوسف مراد.
القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٢٠٤ ص؛ ٢٤ سم
١- الجمال -علم
(أ) ماهر؛ مصطفى (مترجم)
(ب) مراد؛ يوسف (مراجع ومقدم)
(جـ) العنوان ١١١,٨٥

رقم الإيداع ٢٠٨٩/٢٠١٠
الترقيم الدولى I.S.B.N 978 - 977 - 479 - 828 - 1
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

تقديم

يميّز التفكير الفلسفى بين نوعين من العلوم : العلوم الوضعية التى تدرس الظواهر الطبيعية لتفسيرها بإرجاعها إلى الشروط التي تعينها ، والعلوم المعيارية التى تدرس القيم كالحق والخير والجمال . وتعتمد العلوم الوضعية على المنهج التجريبى ، فى حين تستخدم العلوم المعيارية النظر العقلى . و بينما تصدر الأولى أحكاماً تقريرية تصدر الثانية أحكاماً تقديرية أو قيمية . تلك هى النظرة التقليدية التى تميّز بين ماهو كائن و بين مايجب أن يكون .

وتنقسم العلوم المعيارية إلى ثلاثة علوم : المنطق وموضوعه الحق ، الأخلاق وموضوعها الخير ، والاستطيقا وموضوعها الجمال . و يطلق أحياناً على هذا العلم الأخير « علم الجمال » ، غير أن هذه التسمية أصبحت اليوم مضللة إذ أن موضوع الاستطيقا لم يعد مقصوراً على الجمال .

وقد مرّت الاستطيقا خلال تطورها منذ عصر اليونان حتى يومنا

(ب)

هذا بثلاث مراحل : المرحلة الدجماطيقية أو اليقينية المطلقة ، ثم المرحلة النقدية وأخيراً المرحلة الوضعية . وعلى هذا تخرج الاستطيقا من دائرة العلوم المعيارية لتنضم إلى مجموعة العلوم الوضعية .

ذلك هو رأى المدرسة الاجتماعية الفرنسية التى أنشأها أوجست كونت ، وما يقال عن الاستطيقا يقال أيضاً عن الأخلاق والمنطق . غير أن الأمر ليس بسيطاً كما يبدو من هذه النظرة السريعة، ولا يزال هناك مفكرون يشكون فى إمكان إخضاع جميع موضوعات الاستطيقا للمنهج التجريبى و يذهبون إلى أن وجهة النظر المعيارية لا تزال جديرة بالاعتبار .

ومؤلف هذا الكتاب ، شارل لالو ، وإن كان ينتمى فى تفكيره وأسلوب بحثه إلى المدرسة الاجتماعية ، و يعتقد مع أنصار هذه المدرسة أن الاستطيقا قد دخلت فعلا فى طورها الوضعى ، غير أنه يحس إحساساً واضحاً بالمشكلات التى لا تزال قائمة داخل هذا العلم وهو لا يرفض فكرة المعيار أو المثل الأعلى بل يحاول التوفيق بينها و بين فكرة الواقع كما هو فيدعو إلى إنشاء استطيقا تكاملية تؤلف بين مقتضيات التفكير الفلسفى ومنهج البحث الوضعى فى علم النفس وعلم الاجتماع .

والفائدة الكبرى التي يقدمها لنا هذا الكتاب هى دفع القارئ إلى التفكير المتواصل وجعله يشعر بالجوانب التى لا تزال غامضة فى هذا العلم الناشىء . والكتاب على صغر حجمه يزخر بالتأملات الفلسفية والحقائق التاريخية والمعلومات الفنية ، وتتطلب قراءته لكى تكون مجدية ثقافة واسعة فى الفنون الجميلة وخاصة التصوير والموسيقى . فقد لخص المؤلف فى هذا الكتاب [1] خبرته الواسعة التى ترجع إلى حوالى نصف قرن ، ولا أظن أن دسامة مادته وغزارة معلوماته وعمق منهجه قد أخلت بوضوح الفكرة والأسلوب . وسيجد القارىء المثقف متعة كبرى فى مطالعة صفحاته ، كما أنه سيشعر بالحاجة إلى طلب المزيد بالرجوع إلى أمهات الكتب فى هذا العلم الطريف ، وقد حرص المؤلف على ذكرها فى ثبت المراجع .

وقد قام الأستاذ مصطفى ماهر بترجمة الكتاب أحسن قيام ، فهو فضلا عن إتقانه اللغتين الفرنسية والعربية مزود بثروة غزيرة فى أصول الفنون الجميلة وتاريخها . وقد قابلته مصطلحات كثيرة لم تكن

---

(١) ظهرت الطبعة الرابعة ، مزيدة ومنقحة ، فى عام ١٩٥٢ . وقد نشرت الطبعة الأولى عام ١٩٢٦ .

نظيراتها باللغة العربية محددة بعد ، فوفق إلى تحديدها مع مراعاة الفوارق اللطيفة التى أراد المؤلف إبرازها بين المعانى المتقاربة .

ويسد هذا الكتاب فراغاً فى المكتبة العربية ، ولا شك أنه سيساهم فى نشر الوعى الفنى لدى المتذوقين وتبلور بعض نواحى هذا الوعى لدى الفنانين مما سيؤدى إلى رقى الإنتاج الفنى فى البلاد العربية ؟

يوسف مراد

أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة

القاهرة فى ٩ مايو سنة ١٩٥٨

الباب الأول
موضوعات علم الجمال[1] ومناهجه

موضوعات علم الجمال

١ ـ مشكلات العلم وكيف أسيء وضعها ـ تضارب المدارس في نظرياتها

كثيراً ما يقال إن موضوع علم الجمال صورة من الصور الرئيسية للمثل الأعلى الإنساني وهي : الجمال . وهذا القول يكون صحيحاً مقبولاً إذا كان المقصود بكلمة المثل الأعلى هو اللاواقع أو صفة الخيال والإيهام التي تشترك فيها الألعاب مع الأعمال الفنية ؛ ولكن إذا فهمنا من القول السابق أن المثل الأعلى هو تعديل أو تحوير للواقع بقصد تحسين هذا الواقع لكان من نتيجة فهمنا هذا استبعاد للواقعية لمصلحة المثالية، والواقعية

---

(١) كلمة « الجمال » مستعملة هنا في معنى عام يشمل كل موضوعات هذا العلم بما في ذلك القبح على سبيل المثال . وقد يكون ذلك إكراها للكلمة على تحمل أكثر من معناها ولذا سنبدل لفظة « الاستطيقا » بـ « علم الجمال » .
(المترجم)

كما نعرف ، تمثل صورة واتجاهاً من صور الفن واتجاهاته، فهى فهم للجميل له ما يبرره . إذن فعلى علم الجمال أن يقبل وجود كل المدارس وأن يفهمها دون أن يفرق بين الواقعية والمثالية، بين الكلاسيكية والرومانسية، أو بين اتجاه البدائيين les primitifs واتجاه التدهوريين les décadents .

العلم الحق يعلو فوق المشاحنات والتضاربات؛ و إن علم الاجتماع الحق، و إن علم التاريخ الحق ليعلوان على الأحزاب السياسية . إن العلم الحق يجتهد فى التأليف بين الاتجاهات المختلفة مختاراً من كل مدرسة ما قد أتت به من نتائج إيجابية فعالة ، متجاهلاً منها ما كان صدوداً عقيما عن اتجاهات الآخرين، لأن هذا الصدود إنما ينم عن عدم فهم لهؤلاء "الآخرين"، بل قد ينم أحياناً عن عدم فهم المدرسة لآرائها ذاتها .

وسنرى فيما بعد أن هذا التأليف يحدث من تلقاء ذاته عند المراحل المتتابعة من التطور الفنى . وعلى سبيل المثال : نرى أن تعارض المدرسة الواقعية والمثالية ليس فى جوهره إلا تتابعاً أو تناوباً يحدث بين مرحلتين عاديتين من مراحل تطور فن واحد .

الاستطيقا الموضوعية والاستطيقا الذاتية :

مازالت المناقشة محتدمة حتى اليوم حول ما إذا كان يجب أن تكون الاستطيقا ـ علم الجمال ـ علماً موضوعياً أو علماً ذاتياً . وبناء على الفرض الأول نقول إن جمال كائن ما ، أو جمال أى عمل فنى ، إنما ينبع من صفات خاصة بهذا الكائن أو العمل . وهذه الصفات تصل من الخارج إلى عقل المتأمل بطريقة قريبة من التأثير الضوئى وهو ينطبع فى شبكية العين . فالمتأمل ليس هو الذى يخلق هذه الصفات بل لو حدث أن تدخل هو ليعدلها فإن تعديلها لن يكون إلا تشويهاً . هذا هو شأن الجمال المطلق عند أفلاطون، والجمال عنده مثله مثل الخير والكمال اللذين يعكسهما ـ يوجد قبل أن نوجد نحن و بدوننا وخارجاً عنا ، يوجد فى العالم فوق الحسى ، عالم المثل . و يمكن أن نوضح الأمر بمثال ملموس فنقول إن القيمة الاستطيقية لحيوان ماتعتمد على مكانه السامى أوالمنحط فى سلم الكائنات كما يرتبه علماء الطبيعة. فإذا نحينا وجهات النظر الأخرى جانباً فإن الجمال الإنسانى أسمى من الجمال الحيوانى، والجمال الحيوانى أسمى من الجمال النباتى أو الجمادى إن جاز لنا هذا التعبير .

وعلى العكس من ذلك ينكر علم الجمال الذاتى بحقٍّ وجود هذا الجمال الخارجى الذى لا يعتمد فى شىء على طبيعتنا العضوية والمفكرة . إن الجمال الوحيد الذى يمكن لنا أن نتحدث عنه لا يوجد إلا « فينا وبنا ومن أجلنا » . إن جمال أو قُبح الأشياء والأشخاص لا يرجع إلى طريقة وضعها خارجاً عنا ، بل يرجع إلى الطريقة التى نتصورها بها فى فكرنا . فهى ليست قبيحة وليست جميلة فى ذاتها ، بل هى ما هى ، وكل صفة هى خارجة عن جوهرنا فنحن الذين نضفيها عليها .

ومثال ذلك أن غروب الشمس يثير فى نفس الريفى فكرة على جانب قليل من الجمال هى فكرة العشاء مثلاً ، ويثير فى نفس عالم الطبيعة فكرة التحليل الطيفى ، وهذا شىء ليس من الجمال أو القبح فى شىء ، بل هو شىء يمكن فقط أن يكون صحيحاً أوغير صحيح؛ إن غروب الشمس ليس جميلاً إلا لمن نظر إليه بعينى فنان، وقد اتخذت نفسه وضع التأمل . واتباعاً لهذا الرأى لن يزيد علم الجمال عن أن يكون باباً من أبواب علم النفس .

هـذا هو اتجاه كثير من المحدثين ، اتجاه تدعّم بعد « نقد » كانط Kant [1] . وكان كانط يرى أن جمـال الشىء لا علاقة له

(١) إشارة إلى كتاب كانط « نقد الحكم » (المترجم)

بطبيعة هذا الشيء ، و إنما هو نتيجة « للعب حر للخيال والفهم » يحدث لدى المشاهد وهو أمام الشيء أيًّا كانت طبيعة هذا الشيء خارجاً عنه .

ومازال التعارض بين الشخص المفكِّر والموضوع المفكَّر فيه يكوِّن شبه مشكلة يواجهها الباحثون حتى الآن . والواقع أن المسألة الحقيقية ليست البحث فى فصل هذين الجانبين بل فى تعاونهما . فكما أنه لا يوجد إبصار بدون شبكية ولا أشعة ضوئية ــ إلا فى حالة الهلوسة أى فى حالة الخطأ ــ كذلك الفنان لا يعجب (بطريقة ذاتية) إلا بما كانت له نسب منسجمة (موضوعيا) . و إن جمال الأنغام المتسقة consonance وقبح الأنغام المتنافرة dissonance يعتمد جزئياً علينا نحن وعلى اهتزازنا الشخصى، ولكننا نكون تابعين لها حيث إنها هى التى تهز أنفسنا وأبداننا . و إن الشخص الذى لايراعى فى إعجابه الشخصى طبيعة الأعمال موضوع الإعجاب لا يمكن إلا أن يكون مجنوناً .

إذن فالاستطيقا علم موضوعى وذاتى فى وقت واحد ودون انفصال . وهذا يعنى أن قوانين الجمال ليست خاصة بالمواضيع المفكر فيها ولا بالشخص الذى يفكر فيها ، بل هى عبارة عن بعض علاقات بين الجانبين ، هى عبارة عن صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما .

٢ ــ المشكلة الحقيقية : الجمال الطبيعى والجمال الفنى[1] :

إن المشكلة الجوهرية لدينا هى البحث عما إذا كان الموضوع المباشر الأساسى للاستطيقا هو الجمال فى الفن أم الجمال فى الطبيعة .

والحق أن الخلط بين هذين النوعين من الجمال يعتبر أحد الأوهام الأكثر شيوعاً وضرراً . إننا نقدر قيمة لوحة من اللوحات بناء على ثروتها فى الألوان أو توازن كتلها masses ، وفى نفس الوقت على حسن محيا ونضارة الموديلات اللواتى استخدمن فى المرسم. وفى تقديرنا لرواية ما نضع فى مستوى واحد أسلوب الرواية أو تأليفها ووجود أو غياب أبطال كرام مستظرفين . و باختصار نقول : إن الجمهور عامة يود أن يجد فى عمل فنى ما الأشخاص أنفسهم والأشياء ذاتها التى تستحوذ على إعجابه أو التى يحبها أيضاً فى الطبيعة عند ما يلاقى ما يناظرها. إن الجمهور لايعرف أو لا يود أن يكون لديه نوعان من الإعجاب بطبقتين من القيم لايوجد بينهما مقياس مشترك .

وهذا الاعتقاد العامى يجد له مؤيدين كثيرين من أصحاب النظريات

(١) انظر : شارل لالو فى كتابه Introduction à l' Esthétique ص ٤٩ إلى ص ١٥٧ .

ومن الفنانين . إن « اتّباع الطبيعة » نصيحة يقدمها كل الأئمة ، وإن « العودة إلى الطبيعة » لهى الملجأ الأسمى الذى يلجأ إليه كل المصلحين والذى يدعيه كثير من « الشباب » . وإن الإنسان ليدهش عند ما يجد هذا المبدأ ذاته عند المدارس التى تقف بعضها من البعض موقف المعارضة ، نجده عند بوالو Boileau ، عند هوجو Hugo ، وعند زولا Zola ، وهم مؤلفون تتعارض أوصافهم للطبيعة الإنسانية أو الكونية أوضح التعارض . فهل هناك إذن أكثر من طبيعة واحدة ؟ الواقع أنه يوجد فى التاريخ « طبيعات » بقدر ما قد وجد من المدارس الفنية المختلفة .

والحق أن الطبيعة ليست لها قيمة استطيقية إلا عند ما يُنظر إليها من خلال فنٍّ من الفنون ، عند ما تكون قد ترجمت إلى لغة الأعمال التى ألِفَتْها عقليةٌ شكّلها تكنيك ما technique . « فالطبيعة الفنية أمامنا ـ كما يقول هنرى دلكروا H. Delacroix ـ تشبه عملاً من الأعمال الفنية » . إن الجبال تكون جميلة عند ما نكون نحن رومانسيين ولكنها كانت قبيحة أو عديمة القيمة فى نظر الكلاسيكيين الإغريق والرومان والفرنسيين . وعلى النقيض من ذلك قال الرومانسيون

والواقعيون عن الطبيعة المجمّلة التى تتمثل فى الحدائق المنسقة على الطريقة الفرنسية أنها قبيحة . والحقيقة التى نود أن نقررها هى أن ثمة جمالًا غير ذى موضوع استطيقياً anesthétique (١) يوجد فى الطبيعة الوحشة brute وثمة جمال استطيقى كاذب pseudo - esthétique للطبيعة النموذجية المحلّاة أو المختارة ، ثم هناك أخيراً الجمال الاستطيقى حقًّا و بذاته وهو الجمال فى الفن . و يمكن أن نقول إن نظام « المحاكاة » المبهم يواجه النوع الأول من الجمال عند ما يكون واقعيًّا réaliste على طريقة زولا Zola ، و يواجه النوع الثانى من الجمال عند ما يكون مثالياً idéaliste تبعاً لأرسطو و بوالو . و يمكن القول بأن مدرسة

---

(١) يجب التفريق بين ماهو استطيقى أى جميل esthétique وبين ماهو لا استطيقى أى قبيح inesthétique ثم ماهو غير ذى موضوع استطيقيا ، أى ماكان خارجاً عن الميدان الاستطيقى anesthétique أى محايد تعوزه الصفة الاستطيقية . ومثل ذلك قولنا : أخلاقى أو طيب moral ولا أخلاقى أى شرير immoral ثم ما كان غير ذى موضوع أخلاقياً أو ما كان خارجاً عن الميدان الأخلاقى amoral أى غريب عن القيم الأخلاقية . وهكذا أيضاً منطقى logique ولا منطقى illogique ثم ما كان غير ذى موضوع منطقياً alogique . انظر : Le Vocabulaire philosophique de Lalande

« الفن للفن » التى تضم ليكونت دليل وفلوبير وجنكور Leconte de Lisle, Flaubert, Goncourt وأتباعهم هى التى وعت بوضوح الجمال الاستطيقى الذى لمسه كانط Kant وأكده هجل Hegel وكثيرون من أصحاب النظريات .

أما فى المدرسة الألمانية لـ « العلم العام للفن » فإن دسوار Dessoir وأوتيتس Utitz خاصةً يقولون اليوم برأى مخالف للرأى السابق كل المخالفة . إنهم يرون أن الفن له أهداف عديدة فى الحضارة ؛ له على سبيل المثال وظائف دينية وقومية ونفعية وعاطفية . وما الجمال فى نظرهم إلا وسيلة من الوسائل التى يستخدمها الفن ليقوم بوظائفه هذه الخارجة عن الميدان الاستطيقى ، ولن يصبح الجمال الغاية الوحيدة إلا فى حالة المهارة الأدائية virtuosité التى لا تزيد عن كونها احتضاراً بالنسبة للفن . ذلك أنه ــ حسب رأى هذه المدرسة ــ لا يلتقى الفن والاستطيقا إلا فى العصور الكلاسيكية ، فالفن القوطى gothique مثلا كانت له أهداف كثيرة خلاف الجمال ، فهو لذلك ليس فنًّا استطيقياً . وجدير بالذكر أن الاستطيقا القديمة لم تكن إلا سيكولوجية للعقلية الكلاسيكية مفروضٌ عليها أن تتجاهل العقليات الأخرى . أما فيما

يختص بالطبيعة ، فإنها لاتختلف عن الفن إلا في أنها أقل سرعة منه في استخلاص القيم الاستطيقية التي تحويهـا هي بين الكثير من القيم الأخرى ؛ في حين أن الوسائل الفنية (التكنيكات) les techniques معدّة لتبرز لنا بطريقة مباشرة هذه القيم الاستطيقية .

إن هذا « العلم العام للفن » هو في الواقع علم عام للإنسانية ، تدخل فيه الاستطيقا كجزء تابع أو عرَضي ، وعلى هـذا فإن المدرسة التعبيرية expressionisme المعاصرة على حق في القول بأنه ليس لعمل فني ما قيمة إلا بقدر ما يعبر بشـدة عن إحدى الشخصيات أو الحضارات ، بغض النظر عن كونه جميلاً أو قبيحـاً ، لا بقـدر ما يحويه من جمال شـكلي .

هذا الفهم ينتسب إلى النزعة الطبيعية لتين وجويو Taine, Guyou بإحساسه الممتاز بتعقيدات الحياة الملموسة، وسنعود مرة ثانية إلى طبيعية تين وجويو التي تفسر وتقيِّم الأعمال الفنية على أساس ظروفها الخارجة عن الميدان الاستطيقي . والجديد في هذا الاتجاه هو أنه يلقي في خضم الإبهام وعن عمد ما قد اجتهد الآخرون في إظهاره وتوضيحه ،ونعني بهذا: العوامل الاستطيقية والعوامل الخارجة عن الميدان الاستطيقي للجمال .

إن الناس كلهم يعرفون أن لقصرٍ ما وظائف أخرى تتجاوز حدود الجمال ، لابد مثلاً أن يكون دافئاً صالحاً للسكنى . والأمر كله يتلخص فى معرفة ما نكسبه أو ما نخسره إذا خلطنا عمداً وظائف الفن المختلفة بعضها فى بعض، أو إذا ميزناها ووضحناها . إننا بلا شك نفضل التحايل . و إن التمييز الحق الذى لا بد منه هو التمييز بين الفن والطبيعة لا بين الفن والاستطيقا .

القول التقليدى بالمحاكاة فى الفن :

هذا الاختلاف ، الذى كثيراً ما يخفيه التجاهل ، يتحقق بحقائق ثلاث رئيسية :

أولاها : أن هناك فنوناً بأكملها عبارة عن إنشاءات صناعية بحتة فى أغلبها تقدم لها الطبيعة العناصر لا التأليفات combinaisons، مَثَلُ هذه الفنون : الموسيقى والعمارة ، بل الشعر أيضاً .

ثم حتى فى الفنون التمثيلية représentatifs أو الطبيعية naturalistes بحكم هدفها نرى أنه توجد أنواع فنية تنحاز بعيداً عن الجمال الطبيعى : مثل ذلك الفن الزخرفى المؤسلب stylisé

أو « المجرد » والأرابسك ثم صور الأشخاص ، فإن الجمال الطبيعي للأشخاص لا علاقة له بالجمال الفني للوحة . فصورة امرأة جميلة ليست بالضرورة صورة جميلة . وإن صورة امرأة قبيحة أو عادية بطبيعتها يمكن جداً أن تكون تحفة فنية رائعة . خذ مثلًا ما حققه ڤلاسكيث Velasquez ورمبرانت Rembrandt وكثير غيرهما . إن محك « جمال » حصان سباق أو حصان جر أو محك جمال التهاب ما ، هو من اختصاص علم الحيوان أو فن تربية المواشي أو الطب ، غير أننا في هذه الموضوعات ذاتها نجد أن ذوق الفنان أو المتذوق يحكم بطريقة أخرى وينصب على شيء آخر .

وأخيراً نرى أنه حتى عندما يلتقي الجمالان : جمال الطبيعة وجمال الفن ، فإن هذا الالتقاء لا يكون إلا تصادفاً عرضياً أو حادثاً تاريخياً عابراً لا يدخل في صميم طبيعة الفن والجمال في شيء . فمن ناحية ليس ثمة ما يمنع كاتباً واقعياً أو « ابتذالياً trivialiste » مثل زولا من أن يصف شخصاً أو منظراً أو موقفاً معنوياً يكون موضع إعجاب الناس في الحياة الواقعية . ومن ناحية أخرى يمكننا أن نقول كقاعدة عامة إن المدارس الكلاسيكية لكل الفنون من كل الأزمنة تنشد تطابق هذين

الجمالين ، فى حين أن مدارس « قبل الكلاسيكية préclassicisme »
ومدارس « بعد الكلاسيكية post - classicisme » تتجنب تحقيق
هذا التطابق . وهكذا نرى سوفوكل Sophocle وفرچيل Virgile
وكورنى Corneille وراسين Racine وفيدياس Phidias وڤنشى
Vinci ورفائيل Raphaël يختارون صفوة أبطالهم أشخاصاً يمكن
أن يكونوا جديرين بالإعجاب فى الحياة الواقعية إذا حدث أن قابلناهم .
وعلى النقيض من ذلك نجد أن أولئك الذين سبقوا هؤلاء الفنانين أو أتوا
بعدهم مثل رواد البلياد La Pléiade والرومانسيين والواقعيين فى ميدان
الأدب والبدائيين والانطباعيين impressionistes فى ميدان
التصوير peinture ، هؤلاء جميعاً تحاشوا النماذج المجملة وقالوا إنها
أصبحت عديمة الطعم والقيمة . إن الكمال الطبيعى الذى هو موضوع
من موضوعات العلم، والكمال الاستطيقى الذى هو من شأن الوسيلة الفنية
technique ، هذان الكمالان يمكن أن يتطابقا ولكن لا يمكن أن
يكونا شيئاً واحداً .

« إن الجمال الطبيعى — كما يقول كانط — شىء جميل، أما الجمال الفنى
فهو تمثيل جميل لشىء ما » — لشىء ما ليس مفروضا فيه بالضرورة

أن يكون جميلًا جمالًا آخر كائنًا فى الطبيعة. وإن كان هاملت Hamlet قد أعلن أن الفن يضع مرآة أمام الطبيعة فقد رد عليه ويلد Wilde بقول طريف ، قال : إن ذلك ليجعل الناس تعتقد أنه مجنون ! « إن الطبيعة — كما يقول أوچين دلكروا — قاموس » وليست كتابا . إنها مواد وليست بناء ! ويؤكد الأخوان جونكور فى بعض مؤلفاتهما على لسان شخص يعبر عن آرائهما : « إن التصوير الفوتوغرافى يبين إلى أى حد يختلف الفن عن الحقيقى » ، وقد أوضحت ذلك من قبل المناظر المصورة على أساس الخداع البصرى les panoramas en « trompe-l'œil » التى أصبحت لا ترى إلا فى الأسواق الشعبية . ويؤكد نفس الأمر الاتجاه الواقعى المتطرف le superréalisme فى السينما . إن الفن عملية صياغة أسلوبية stylisation ، والطبيعة دون أسلوب تخرج عن المجال الاستطيقى .

وبناء على ما تقدم يمكننا — أو إذا اتبعنا رأى بعض المدارس والاتجاهات الفنية — علينا أن ننشىء جمالًا فنيًا من قبح طبيعى . وهكذا استطاع روزانكرانتس Rosenkranz — وهو من أتباع هيجل — أن يكتب مؤلفًا عن « استطيقا القبح » Esthetique du Laid، وهذا

لا يمنع بتاتاً من الجمع أحياناً بين النوعين من الجمال : الفنى والطبيعى على الطريقة الكلاسيكية أو الأكاديمية ، فكما يقول تين على وجه التقريب : « إن القبح جميل لاشك فى هذا ، ولكن الجميل أكثر جمالا » . أما من يحتم دون استثناء الجمع بين الجمالين فهو يحكم على نفسه بتجاهل أعمال فنية ممتازة لا شك فى روعتها ، بل يحكم على نفسه بتجاهل مدارس بأكملها فى كل الفنون .

يقول البعض : « إن الجمال هو ما يسر » ، ولنضف إلى ذلك : « هو ما يسر وجداناً فناناً » . ويقال أيضاً : « ليس فى الفن شىء لم يكن من قبل فى الطبيعة » ، ولنضف إلى ذلك — على طريقة ليبنتس Leibniz « إلا الفن نفسه » .

٣ — هل الاستطيقا فلسفة للفن أم للنقد أم لتاريخ الفن :

إن الاستطيقا لا تتخذ من الجمال الطبيعى موضوعاً لها إلا بقدر ما يكون هذا الجمال مقيّماً خلال فن من الفنون وعلى أساس المحكات ذاتها ، كما لو كان الجمال وسيلة فنية ملازمة لطبيعة الأشياء . إن الموضوع الحق المباشر للاستطيقا هو القيم الفنية الإيجابية أو السلبية ، أى الوسائل الفنية الجميلة أو القبيحة .

إن الفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحوير لمواد الطبيعة بواسطة الإنسان ، هو كما قال بيكون Bacon « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » . وهذا المعنى يشمل إذن الفنون الميكانيكية والصناعية ، أى الفنون التطبيقية مثل فن المهندس وفن الطبيب . هذه الفنون التى اتصلت أثناء انتقال الحرف و بطريقة غير محسوسة بالفنون الجميلة الأساسية : الأدب والفنون التشكيلية والموسيقى ومركباتها .

والشيء المشترك بين هذه الصور المختلفة من الفن هو فكرة الصناعة أو الإنتاج . أليس إذن هذا المعنى هو معنى كلمات poésie (شِعر) و technique (وسيلة فنية أو صنعة) عند الإغريق ؟ ثم كان النشاط الإنتاجى من الحرية المطردة بحيث ابتعد عن الناحية الميكانيكية مقترباً من الفنون الجميلة التى تكوِّن الموضوع الحقيقى للاستطيقا ، ويتضمن هذا النشاط إذن عملية خلق خيالى وترفاً ولعباً وخداعاً مقصوداً : خداعاً مجرداً عن الغرض حتى فى التمتع الشهوى ورمزية لا شعورية أو مستترة ، ثم مثلاً أعلى إلهامياً يحرر دوافع حياتنا الوجدانية والشهوية والانفعالية والعاطفية الجامحة .

هذا هو الموضوع الأساسى للاستطيقا كما سنوضحه بدقة شيئاً فشيئاً .

وقد اضطلع بالدراسة الوضعية لهذا الخلق الخيالى النقدُ الأدبى والنقد الفنى من ناحية ثم تاريخ الفنون المختلفة من ناحية أخرى . وكما أن علم المنطق هو تفكير فلسفى فى القوانين الخاصة بأى حقيقة من الحقائق وفى العلوم التى تنتهى إلى هذه الحقائق ، وكما أن علم الأخلاق هو تفكير فلسفى فى سيكولوجية النشاط الفردى والاجتماعى وفى العلم الخاص بعادات الناس ، كذلك الاستطيقا فى حقيقتها ينبغى أن تكون قبل كل شىء تفكيراً فلسفياً فى الفن وفى النقد الفنى وفى تاريخ الفن ، هذه الأشياء التى مهدت لها السبيل من قبل .



مناهج الاستطيقا

١ — مسائل تمهيدية :

لا يوجد منهج لوضع منهج للاستطيقا :

هل يمكن أن يكون للاستطيقا منهج ؟ بل هل ينبغى أن يكون لها منهج ؟..

الصوفية الاستطيقية : le mysticisme esthétique.

يفضل الصوفيون على الدوام الوقوف موقفاً سلبياً ، و يرون أن الذكاء وحده لا يكفى لفهم الجميل حق فهمه وإنما يجب أن نضع أنفسنا خارج الذكاء (أو على حد تعبيرهم : فوق الذكاء) فى حالة الانجذاب l'extase التى هى تكشف غير عقلى للحقائق فوق الحسية . ولا يصل إلى هذه الحالة حسب رأى أفلوطين Plotin إلا « الموسيقى والعاشق والفيلسوف » ؛ « إن الفن عبادة » كما يقول رسكن Ruskin .

و يبدل البرجسونيون المعاصرون الانجذاب بالحدس intuition ولكنهم يصلون إلى نفس النتيجة السابقة : أن تشرح الجمال وتفسره

هو أن تحياه ، هو أن تنفعل به فى أعماق نفسك ، أما تحليله فهو إذابةٌ وقتلٌ له .

والحدس وكذلك الانجذاب يتجاوزان ويودان أن يتجاوزا حدود « الحق والباطل ، الخير والشر ، الجميل والقبيح » كما يتصورها العامة والعلماء . ومعروف أنه ليس هناك منهج يتجاوز حدود العقل ، ومن المستحسن ألا يكون هناك منهج من هذا النوع . إن الاستطيقا يجب أن تأتى من القلب لا من العقل ، وإن علم الجمال إلهام وليس تفكيراً .

الانطباعية : l' impressionnisme

يقول أناتول فرانس : « إن فى الاستطيقا ـ أى هناك فى السحب بعيداً عن الواقع ـ يكون الجدال أكثر وأحسن منه فى أى موضوع آخر ، وعليك هنا أن تكون حذراً » . وليس من شك فى أن هذا الرأى يمثل نزعة نصف تشككية فى الاستطيقا un demi - septicisme ، « هل ينبغى ألا يكون هناك استطيقا ولا نقد ؟ لست أقول هذا ، وإنما يجب أن نعرف أننا بإزاء فن ، وأنه يجب أن نضع فيه العاطفة والحُسْن وهما شيئان لن يكون بدونهما فن . إن سحر كليو بطرة ورقة سان فرانسوا الأسيزى Saint François d'Assise وشعر راسين لا يمكن

تحويلها إلى قوانين ، وإن كانت هذه الأشياء لتدخل فى نطاق علم من العلوم فإنه سيكون علماً مختلطاً بالفن ، علماً إلهامياً قلقاً يعوزه الكمال على الدوام » .

فالاستطيقا إذن من شأن الفن لا من شأن العلم . وقد قدم لنا أناتول فرانس وجول لميتر A. France ، J. Lemaître نماذج جميلة جداً لهذا الفن ، إلا أن مذهبيهما يتصفان بالسلبية . لكن برجسون يقول : ليست الحياة أقل سراً وخفاء من الفن، ونحن فى ميدان الحياة إذا أردنا أن نفهم عملية الهضم أيحسن أن نشرّح المعدة أو أن نكتفى بأن نهضم وحسب ؟ فلنتمتع إذن بانطباعاتنا الشخصية : فإن هذا حسن ، وإن حاولنا أن نتعدى التمتع إلى الفهم : فهذا أحسن .

ومن جهة أخرى نلاحظ أننا نثبت الحركة عندما نسير ، ونثبت العلم عندما نعرف ، وكذلك فنحن نثبت الاستطيقا العلمية عندما نفسر الأحكام التقييمية للفن وشروطها التكنيكية .

٣ — الاستطيقا التجريبية[1] :

إذا تساءلنا هل ينبغى أن تكون دراسة الجميل دراسة قياسية déductive أو دراسة استقرائية inductive فإن ذلك سيكون سوء وضع للمشكلة ، ذلك أننا فى أيامنا هذه لا يفصل العلم بين المنهجين كما كان الحال فى الفلسفة المدرسية scolastique . إن العلم اليوم يضمهما متساندين فى الاستدلال التجريبى ، وعلينا أن نختبر الآن الدور الذى يلعبه التجريب فى الاستطيقا .

قدم عالم الطبيعة المعروف فخنر Fechner مناهجه التجريبية الإحصائية المعروفة « السيكوفيزيقية » لقياس الشدة الذاتية والنوعية لإحساساتنا عن طريق قياس مثيراتها لأن هذه المثيرات موضوعية وكمية، هى وحدها ، ولذلك يمكن قياسها.

وقد بحث فخنر أيضاً فى قياس شدة اللذة الاستطيقية الباطنية

(١) انظر شارل لالو فى كتابه « الاستطيقا التجريبية المعاصرة » ص ٢٨ — ١١٥ .

Ch. Lalo. L' Esthétique experimentale Contemporaine

الشخصية عن طريق تجارب منظمة تنظيماً منهجياً على أساس أشياء تُحدث هذه اللذة ، وتكون لهذه الأشياء صفات ومميزات استطيقية يمكن قياسها ماديًّا . وقد سمى هذا المنهج « الاستطيقا السفلية » l'esthétique d'en bas أو « الاستطيقا التجريبية » وذلك كرد فعل مضاد « للاستطيقا العلوية » l' esthétique d'en haut القديمة التي كانت ميتافيزيقية أو قياسية قبلية والتي كانت نوعاً من « الميتا استطيقا » .

ولكي يمكن الوصول إلى قوانين كلية يجب أولًا الاهتمام بتبسيط التجارب التي يحيطها التعقيد المعروف في الموضوعات الفنية بهالة من الإبهام. ويجب بعد ذلك أن نخضع لهذه التجارب عدداً كبيراً من الأفراد العاديين حتى نستبعد خصوصيات الأذواق الفردية الاستثنائية أو الشاذة التي تحول دون استخلاص « العلاقات الضرورية النابعة من طبيعة الأشياء » . ويمكننا ـ على العكس ـ بإحصاء النتائج الجماعية ، إقامة النموذج الوسط العادي للذوق ثم المنحنيات البيانية التي تمثل تغيراته .

ولنأخذ هذا المثال : لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل أكثر استحساناً من أبعاد نافذة أخرى ؟ لنبسط أولًا التجربة .

إننا نقيّم هـذه النافذة بالقياس إلى نوافذ أخرى و بالقياس إلى الواجهة و إلى أقسام كل مصراع . وهـذه المجموعة من الأشياء التى تبدو لأول وهلة بسيطة هى فى الواقع معقدة غاية التعقيد . وعلى ذلك فإننا فى التجربة ـ أى بعد التبسيط ـ لن نشاهد إلا مستطيلات منعزلة اختيرت اختياراً منهجيًا لتكون موضوعات للاختبار ، ويطلب إلى كل فرد مُخْتَبَرٍ ألا يفكر إلا فى العلاقات بين أبعادها وحَسْب ، وأن يستبعد من ذهنه كل تطبيق عملى ممكن لهذه المستطيلات (كأن تكون بطاقات ، أو إطارات صور مثلا) ، ذلك أن هـذه الأفكار المتواردة الخارجة عن الميدان الاستطيقى تعقد أو تزيد فى تعقيد الأحكام التقييمية التى هى موضوع التجربة .

ولأول وهلة يمكن أن نظن أن العلاقات بين أبعاد هـذه المستطيلات أشياء لا دلالة لها . ولكن الأمر فى الواقع ليس كذلك ، فقد اتفقت الإحصاءات المتكررة على وجود نوع من الاستحسان النسبي للمربع، ومن الاستقباح الواضح للمربع المطاول ، وعلى وجود شىء من التحقير للمستطيلات المسرفة فى الطول كما لوحظ أن أكثرية التفضيل تحظى بها العلاقة المسماة بـ « القطاع الذهبى » la section d'or

أو بـ « الرقم الذهبى » le nombre d'or (ليوناردو داڤنشى) وهى أجمل النسب على الإطلاق [١] .

وهـذا التفضيل الراسخ بقى سره غريباً حتى اليوم ، وقد ظن أحد السابقين على فخنر أن يثبته نظريًا لا تجريبيًا على أساس اعتبارات ميتافيزيقية ورياضية . والواقع أنه فى المستطيل الذى يمثل « القطاع الذهبى » نلاحظ أن نسبة الضلع الصغير إلى الـكبير هى نسبة الـكبير

---

(١) هذه النسبة هى الـكسر اللاعقلى $\frac{١}{١،٦١٨}$ حيث « ١ » يمثل الضلع الصغير و ١،٦١٨ يمثـل الضلع الـكبير . وكذلك $\frac{٥}{٨}$ ، $\frac{٨}{١٣}$ ، $\frac{١٣}{٢١}$ وهى تقريبات أخرى تصاعدية (قارن بين العلاقات البسيطة بين الأنغام المتسقة الموسيقية les consonances musicales التى توضع بطريقة أخرى : $\frac{١}{٢}$ ، $\frac{٢}{٣}$ ، $\frac{٣}{٤}$ ... الخ) . وقد استخدم فخنر ثلاثة مناهج تجريبية : ملاحظة الأشياء المستعملة والتى يفضلها الجمهور (كملاحظة حجوم الـكتب والبطاقات ... الخ) ، وبناء أشكال وتحوير هيئتها حسب إرادة الشخص الموضوع موضع التجريب ، ثم الاختيار التفضيلى بين الأشكال البسيطة التى توجد فى اختبارات القيم الاستطيقية التى تعد مقدماً (حتى يمكن الحـكم حكماً فعلياً على ذوق فرد من الأفراد أو على الذوق الشائع أى الذى يعتبر أحسن ذوق فى مجموعة الأفراد المختبرين) .

إلى مجموع الضلعين . وفى عبارة أخرى نقول إن فى هذا الشكل المبسط نلاحظ وجود الحد الأقصى للوحدة unité منسجماً مع الحد الأقصى للتباين diversité . ونلاحظ نفس العلاقة أيضا بين الكميات الثلاث المختلفة التى تمثل المعطيات الوحيدة لحكمنا التقييمى . وعلى العكس مما سبق نجد من بين الأشكال المستقيمة أن المربع يمثل كثيراً من الوحدة بينما لا يمثل أى نوع من التباين ، وهذا يؤدى إلى الرتابة والثقل ؛ أما المربع المشوه أو المستطيلات الطويلة جداً فإنها تمثل كثيراً من التباين وقليلًا من الوحدة فى العلاقات التى ندركها بين أضلاعها ، ويؤدى هذا إلى ضعفٍ فى بنائها أو قلة فى انسجامها .

وهكذا يكون الإدراك المبهم للوحدة مع التنوع variété هو السبب الخفى لتفضيلاتنا التى تبدو فى الظاهر مستعصية الفهم . وإن الاستطيقا التجريبية باستخدامها الحقائق والوقائع لتقيم فى صلابة ما قد تنبأت به الاستطيقا الميتافيزيقية عن طريق مصادفة سعيدة ولكنها مصادفة يحوطها كثير من صدف الخطأ وكثير من الفروض التعسفية أو عديمة القيمة أشاعتها خرافة الأعداد البسيطة . وسنصادف

تطبيقات أخرى أكثر وضوحًا لهذا القانون. المثمر الخاص بالانسجام أو البناء القوى الخاص بالشكل الجيد la bonne forme

قيمة التجريب فى الاستطيقا :

إن علماً وليداً كالاستطيقا ينبغى أن يستعين بكل المناهج الوضعية ، ولكن بعد أن يضع لكل منها حدوده الحقيقية . والمنهج التجريبى الذى نحن بصدده هو بمثابة نوع من « الذرّية الاستطيقية » المجردة atomisme esthétique ويذكرنا بعلم الحياة الذى إذا أراد دراسة عملية الهضم مثلاً بدأ بالتحليل المنفصل لكل ذرّة من ذرات الأكسجين والأزوت فى أعضائنا . وقد أدى هذا التحليل المنفصل إلى ما نلاحظه فى الحالة الراهنة لعلومنا من أنه لا يمكن بسهولة لعلم الحياة أن يصل إلى دراسة واقعية واضحة لوظائف المعدة، لأن تلك الوظائف لا توجد إلا للجهاز فى مجموعه . وبالرغم مما أسلفنا فإن هذه الكيمياء التمهيدية لها قيمتها وفائدتها التى تنبىء بلا شك بمستقبل غنى مثمر . والواقع أن فخنر وأتباعه لم يتمكنوا حتى الآن من أن يستخدموا فى اختباراتهم سوى بعض الأشكال البسيطة مثل المستطيلات والبيضاويات والمثلثات والصلبان ومستقيمات مقسّمة أو موضوع بقربها نقطة مثل

حرف (i) ومجموعات مركبة فيهـا نقط كثيرة أو قليلة العدد وسطوح كبيرة أو صغيرة فيهـا ألوان فاقعة أو باهتة متوازنة بعضها مع البعض وتؤدى إلى خلق أو تعكير إحساس الفرد بالتوازن عند إيحائها بعلاقات معينة بين الـكميات و بمعادلات خاصة بين الـكيفيات .

وكان المصوِّر هوجارت Hogarth يفضل على الخط المستقيم والخطوط المنحنية الخط المموج (خط الجمال) والخط المتعرج serpentine (خط الطلاوة la ligne de la grâce)[1] . وقد استطـاع الموسيقيون بعد تجريب ممتاز محقق أن يتوصلوا منذ العصورة القديمة إلى العلاقات الـكثيرة أو القليلة البساطة للفترات intervalles المتناسقة أو المتنافرة أو النشاز ، ولـكن هذا المنهج الذى اتبعوه غير صالح للـكشف عن الأشكال الأخرى الملموسة فى الأعمال الفنية . ذلك أن كل فن

(١) فى كتابه « تحليل الجمال » l'Analyse de la Beauté (عام ١٧٥٣ والمترجم من الانجليزية إلى الفرنسية عام ١٨٠٥) ينسب هوجارت إلى هذه الأشكال المصطنعة قيما ثابتة ومطلقة ويسميها مؤنثة ويعلن أنها هى الشائعة (الموضة) . وهذا ما يجعلها نسبية إلى حد كبير . إن هذه الأشكال هى فى الواقع ما يميز الأجسام والـكورسيهات المرسومة على طريقة ڤاتو Watteau والأساليب المسماة روكاى ، روكوكو ، ولويس الخامس عشر أو شبندال rocaille, rococo, Louis XV, Chippendale

هو پوليفونية une polyphonie أى هو تأليف بين عدد من « الأصوات » ، حيث لا يكون للصوت أو الجزء الواحد منفرداً قيمة كبيرة و إنما تكون قيمته بالنسبة للعلاقات الانسجامية مع الأصوات ــ الأجزاء ــ الأخرى .

و بناء على هذا يمكن القول بأن فخنر قد درس فقط بناء جزء واحد منفصل من « الأجزاء » المكونة للفن واعتقد آنئذ أن عليه أن يهمل إهمالًا منهجيًّا متعمداً الأجزاء الأخرى والبناء الأعلى للكونترابنتو contrepoint الذى تهدف هذه الأجزاء الداخلة فيه إلى إبداع جماله . ومن النماذج التى توضح هذا القول : البوليفونية الموسيقية التى و إن لم تكن النموذج الوحيد فإنها تعتبر أوضح النماذج . إن فى إمكاننا أن نقول إن كل عمل فنى هو لعبة تأليفات ذات پوليفونية أو هو كونترابنتو من بناءات عقلية وتكنيكية ينتج عنها فى النهاية بناء البناءات أو البناء الأعلى supra-structure الذى هو الكل فى العمل الفنى سواء كان هذا العمل الفنى موسيقيًّا أو تشكيليًّا أو أدبيًّا (١) .

---

(١) اللوحة الفنية پوليفونية من عدة « أصوات » لاتتوافق مع الطبيعة بقدر توافقها مع أسلوب مامصطلح عليه : هذه « الأصوات » ＝

وقد أوحت ألعاب التماثل والمستقيمات والمنحنيـات إلى قدماء الإغريق و إلى الفنانين القوطيين واليابان بإحساسات تـكنيكية وطرائق فنية تختلف عند بعضهم عنها عنـد البعض الآخر أكثر الاختلاف.

= أو العناصر نعني بها السطح وامتداد المنظور والألوان المحلية والصبغة العامة والأنماط الطبيعية والمثالية . . . الخ . وإن بيت شعر جميل هو كونترابنتو شبه موسيقى مركب من أربعة أو خمسة أجزاء رئيسية : إيقاعات ، رنينات ، روابط منطقية أو نحوية ، معان حرفية ، إيحاءات شخصية . وتبين إحدى التجارب البسيطة كيف أن صوتاً واحداً ناشزاً يفقد البيت الشعرى قيمته أو يضعفها ، ففي بيت مثل :

Poète, prends ton luth et me donne un baiser

لألفريد د موسيه يكفي أن نبـدل me donne بـ donne - moi وهو التركيب الأصح لغوياً حتى تصبح البوليفونية نشازاً لا قيمة له : ومع ذلك فإن شيئاً من الجانب الفـكرى خارج النطاق الفني لم يطرأ عليه أى تغيير بهـذا الإبدال الذى قمنا به على سبيل التجربة . انظر :

Ch. Lalo, l'Analyse esthétique de l'Œuvre d' Art. Journal de Psychologie, 1946

كذلك فى البيت العربى لشوقى :

نحن اليواقيت خاض النارَ جوهرُنا ولم يهن بيد التشتيت غالينا

ثم :

نحن اليواقيت خاض جوهرُنا النارَ ولم يهن غالينا بيد التشتيت

(المترجم)

فى حين احتفظ « القطاع الذهبى » بقيمته المجردة ثابتة لاتتغير بتغير الظروف التاريخية أو الجغرافية للفن . ألا يمكننا إذن أن نقول إن قيمته « طبيعية » و « خارجة عن الميدان الاستطيقى » أكثر منها « تكنيكية » ؟ لا شك أن على الدراسة السوسيولوچية أن تكمل هذا التجريب السيكولوچى المجرد «التحت استطيقى» subesthétique إن جاز لنا أن نعبّر هكذا .

والاستطيقا الموضوعية من وجهة نظر أخرى هى استطيقا سلوكية « esthétique de comportement » ومع ذلك فعلينا أن نبحث عن المعنى الحقيقى لكل دلالة من الدلائل ، وذلك بالقيام بتحليل سيكولوچى وسوسيولوچى للمضمون للشعورى واللا شعورى الذى يوحى به هذا السلوك بواسطة علامات خارجية . ويوجه هذا التحليل الفكرة الحديثة التى أشرنا إليها والخاصة بالبناءات structures (أو الأشكال) و بالبناءات العليا suprastructure .

وليس من شك فى أن الخطوات الدقيقة التى خطاها المنهج التجريبى لها ثمرتها فى الحاضر والمستقبل ، ولكنها تتطلب بالضرورة مساندة المناهج الأكثر عملية وحيوية وهى مناهج الملاحظة

السيكولوجية والتاريخية : فنحن إذا أردنا دراسة لوحة فنية ما فإن الميكروسكوب سيكون له فائدة هامة ولـكنه لن يكون وحده كافياً لدراستها دراسة كاملة . وإن أحسن معـامل الاستطيقا التجريبية حتى الآن هى المراسم وقاعات عمل الفنـانين ودور الـكتب والمسارح والمتاحف .

٣ — الوقائع والمثل الأعلى :

المنهج الوصفى : la méthode descriptive

قدم سنت بيف Sainte - Beuve ـ منتهجاً فى ذلك نهج ديبوس ومارمونتل Dubos, Marmontel ـ نقده الأدبى على أنه « تاريخ طبيعى للعقول » . والمعروف أن التـاريخ الطبيعى لا يصدر أحكاماً على القيم وإنمـا يصف وقائع وكائنات ثم يصنفها ويفسرها إن استطاع إلى ذلك سبيلاً ولـكنه لا يتعرض إلى الحـكم عليهـا وتقييمها : إن التـاريخ الطبيعى علم وصفى نظرى speculative يختص بما هو كائن ولـكنه ليس تخطيطاً « معيارياً » normative يختص بما يجب أن يكون .

وقد اعتقد تين Taine هو الآخر أن الاستطيقا فى المستقبل لن تكون علمية إلا حين تتخلى عن الحكم على القيم الفنية . « إن الاستطيقا فى وقتنا الآن حديثة ، وتختلف عن القديمة فى أنها تاريخية وليست دجماطية dogmatique أى فى أنها لا تعرض مبادئ معينة بل تقرر وجود قوانين . . . . والعلم ـ وقد فهم على هذا النحو ـ لن يستبعد هذا ويعفو عن ذاك ، بل يقرر ويفسر . . . إنه يعمل مثل علم النبات ، الذى يدرس بنفس الاهتمام وبدون تفريق : شجرة البرتقال وشجرة الغار ، شجرة الشربين وشجرة البتولا . إن الاستطيقا نوع من علم النبات مطبق لا على النباتات بل على الأعمال الإنسانية » .

وعلى هذا الاعتقاد تحددت صفات الأعمال الفنية على أساس « السلالة والبيئة والعصر » . فالفروق التقييمية الوحيدة التى تميز عملاً فنيًا ممتازاً عن عمل آخر تافه ، تشبه الصفات « السائدة » والصفات « التابعة » التى تميِّز الفقريات من المحارات حسبما يرتبها علماء الطبيعة بناء على أهمية أو فائدة الصفات وبناء على تلاقى « النتائج » . والجمال والقبح مثلهما مثل الفضيلة والرذيلة « هما منتجات تشبه الزاج (حامض الكبريتيك) أو السكر » أشياء توصف وتفسر ، تصنع

أو تباد : ولكن الحكم عليها شيء لا معنى له قط .

ولكن هذا الامتناع عن الحكم ليس امتناعاً نهائياً، « ففى العالم الخيالى — كما فى العالم الواقعى — توجد طبقات مختلفة لأن هناك قيماً مختلفة»، وكل ما هنا لك أن قيم الفن هى نفسها قيم الطبيعة : « ذلك لأنه يقابل سلم القيم الطبيعية درجة درجة سلمُ القيم التشكيلية plastique » ، « وهذا يعنى أن الاتفاق بينهما كامل وأن الصفات المختلفة تجلب معها فى العمل الفنى القيمة التى كانت لها فى الطبيعة » . ونستطيع أن نستنتج من المحكات السابقة أن أثينا تتفوق على فلورنسا فى الميدان التشكيلى فى حين تتفوق فلورنسا على البندقية وتتفوق البندقية على باريس الحديثة [١] .

المنهج الدجماطى والنقدى :

حيث أن النزعة الطبيعية le naturalisme الشديدة التمسك بمبادئها لا يمكنها أن تتنازل عن الحكم على القيم ، لماذا إذن لا نضع فى صراحة مثلاً أعلى نحكم باسمه وفقاً للطريقة الدجماطية ؟

(١) انظر :

Ch. Lalo : Taine et Zola, Revue bleue 12 et 19 août 1911

لاحظ أفلاطون قديماً أن التجربة لا يمكن لها أن تقيم مثلاً أعلى idéal بل هى تكتفى بتقرير وجود الحقائق ، وأن المثل الأعلى لا يمكنه أن يبرر وجود تعاليم إلا من أعلى عالم علوى ، و باسم هذا العلو الآتى عن طريق عقلى سابق على الخبرة a priori . ومعنى هـذا أن أفلاطون أدرك فى عالم المثل فوق الحسية جمالاً مطلقاً لا يرى ولا يسمع ولـكن العقل يدركه فى شىء من المشقة . و باسم هذا الجمال نحكم نحن على صور الجمال الناقصة الموجودة فى عالمنا الأرضى ، ونحن نحكم فعلاً باسم هذا الجمال لأننا نحمل فى أنفسنا « ذكرى » مبهمة عن هذا المثال ورثناها عن حياة سابقة كنا قد عشناها فى موكب الآلهة .

وفى رأى كانط أيضاً أنه من غير الممكن أن نقيم مثلاً أعلى إلا عن طريق عقلى لا تجريبى ، سواء أكان هذا المثل الأعلى أخلاقياً أو استطيقياً : إن المثل الأعلى يفرض نفسه على الوقائع ولا يمكنه البتة أن يصدر عنها . ولهـذا عرّف « الإلزام القطعى » l'imperatif catigorique للواجب فى نظره بأنه أمر عقلى سابق على التجربة ، وعرّف قواعد الجميل بأنها رموز لهذه الأخلاقية التى تصدر عنها قوة الرموز الحقيقية . كما أن القانون الخلقى رمز للعالم المجهول الذى لا سبيل إلى معرفته .. والاستطيقا

عنده نقد للحكم critique du jugement ، أى هى تفسير وتبرير للمبادئ اللاتجريبية للذوق . « ليس هناك علمٌ للجميل بل هناك فقط نقدٌ للجميل، ليس هناك علمٌ جميل ولكن هناك فقط فنون جميلة» .

وفى حين كانت الدجماطية القديمة تعتقد فى مثل أعلى « ثابت » « جاهز » كان تلاميذ برجسون يقولون بمثل أعلى أكثر مرونة وحيوية ، مثل أعلى « فى سبيل التكون qui se fait » ، مثل أعلى تلقائى ساذج يتجدد تجدداً كلياً فى كل لحظة من لحظات حياتنا التى يعبر هذا المثل عما ستئول إليه و يعبر أيضا عن عملية الخلق الحر فيها . وهذه الانطباعية الجديدة تعصف بالمثل الأعلى الدجماطى القديم وتحيله إلى هباء من المطلقات . وهذا لا يمنع أن تكون كل « وثبة حيوية élan vital » خالقة مطلقة على طريقتها .

ونحن نعلم إلى أى صور التطرف والإبهام تنتهى عملياً دائماً الاتجاهات الدجماطية : دجماطية أرسطو و بوالو و برونتير Brunetière ثم دجماطية المدرسة الأخيرة الذائعة الصيت . أما الدجماطية القديمة فهى تقريظ للتقاليد الميتة ، وأما الدجماطية الحديثة فهى تمجيد لنزوة تتحرك اليوم لتموت فى الغد . ويتفق الاتجاهان الحديث والقديم على

استنكار واستبعاد وعدم . فهم كل ما كان خارجاً عنهما . كل يقول : « لانجاة في غير المثل الأعلى الذى أومن به » . إذن في ميدان الفن تكون الحياة كفراً لأنها تطور؛ وتكون العقيدة الثابتة le dogme هى الموت أو على أقل تقدير تكون النوم .

٤ — المنهج المعيارى (١) :

ينبغى أن نستبقى من المنهج الوصفى والتفسيرى نسبيته المنهجية والمنظمة وأن نستبعد منه إنكاره للقيم، وينبغى أن نستبقى من الدجماطية فكرة القيم ، وأن نستبعد منها وهم أو خرافة المطلق ، وذلك لأن كل قيمة بحكم تعريفها لاتوجد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى .

والجمع السليم بين الجوانب الإيجابية من هذين المنهجين يؤدى إلى مايمكن أن نسميه بالمنهج المعيارى normative .

وقد أطلق ڤونت Wundt هذا الاسم – المنهج المعيارى – على الدراسة التى تختص بالقيم أو بما يجب أن يكون فى مقابل الدراسة الوصفية

(١) انظر :

Ch. Lalo : Introduction à l'Esthétique p. 159 - 198 , L'Art et la Morale, p. 105 - 179.

أو النظرية التي تختص بالوقائع أو بما هو كائن . وتُقابل القيم الإنسانية الرئيسية الثلاث: الحق والخير والجمال العلوم المعيارية الأساسية الثلاثة : المنطق والأخلاق والاستطيقا. والفرق بين العلوم المعيارية والعلوم الأخرى هو أن هذه العلوم الأخرى تنتهى إلى قوانين وأحكام واقعية ، أما العلوم المعيارية فتصوغ قواعد أو معايير normes أو أحكاما قيمية. والاستطيقا لا تقتصر على تقرير ما كان عليه ذوق شخص أو عصر ما ـ لأن هذا يدخل فى اختصاص تاريخ الفنون ـ وإنما هى تضيف فكرتها عن القيمة المقارنة la valeur comparée لهذا الذوق وسط الأذواق الأخرى .

والفكرة الأساسية فى كل علم معيارى هى بطبيعة الحال إيجاد نموذج معيارى قياسى un type normal نلجأ إلى تحديده إذا أردنا بدافع الاهتمام بإقامة علم وضعى أن نتخلص من التسلط المطلق للاتجريبب l' a priori الذى يدّعى أنه عقلى ، وأن نتخلص أيضاً من الحدس العاطفى أو الصوفى . وقد فعل دركايم Durkheim ذلك فى علم الاجتماع، ويبدو أن القاعدة واحدة وتسرى على كل علم فى العالم المعنوى moral أو العالم الحى .

وهناك طريقتان لتحديد المعيار : يحدد أساسياً بواسطة الوظيفة fonction و يتحدد عملياً عن طريق أخذ المتوسط moyenne .

القيمة السوية : La valeur normale

تـكون الواقعة سوية أو شاذة بالقياس إلى الوظيفة التى تقوم بها أو التى تفشل فى تأديتها فى مجموع عضوى . فالمعدة مثلًا أو الرئة تـكونان سويتين أو شاذتين حسب ما إذا كانتا تقومان بالهضم أو التنفس طبقاً لحاجات الجسم أو على العكس أكثر أو أقل من الضرورى أو بطريقة تخالف مطالب الصحة مما يؤدى إلى حدوث متاعب إفراطية أو تفريطية أو انحرافية كما يقول الأطباء troubles en hypes, hypo,para

و بنفس الطريقة نقول إن العمل الفنى تـكون له قيمة سوية ، أى يكون جميلًا عند ما يكون مطابقاً لوظائفه النفسية والاجتماعيـة الخاصة بتحقيق الانسجام l'harmonie أو بالبحث أو التخلى عنه ، والخاصة بتـكرار الحياة الفردية أو الجماعية وتطهيرها أو السمو بها إلى المثالية ، والخاصة أخيراً بالاستمرار فى مرحلة من مراحل التطور التـاريخى إذا كانت هذه المرحلة موجودة فعلًا أو بالثورة ضدها إن ظلّت فعّالة بعد ظهور المرحلة الجديدة .

وعلى العكس من ذلك يكون للعمل الفنى قيمة سلبية أو شاذة anormale أى يكون قبيحاً عندما يفشل فى القيام بوظيفة من وظائفه أو عندما يحاول القيام بدور من أدواره فى اتجاه خطأ يتعارض مع اتجاه آخر من اتجاهاته .

وعلى هذا نقول إن هناك مبررات للحكم بأن الملحمة l'epopée كانت سوية فى العصور البدائيـة التى ظهرت فيها الإلياذة أو أغنية رولان la chanson de Roland ، وأن قيمتها تكون مبهمة فى عصر أكثر نضجاً كالذى ظهرت فيه الإنيادة Enéide ، وتكون شاذة أو قبيحة مثل المسخة أو المرض الاستطيقى — أو تكون على الأقل ظاهرة بعد أوانها — فى عصر أدبى كالذى ظهرت فيـه « البوسيل » لشاپلان La Pucelle de Chapelain أو منظومة الهزيادة لفولتير .

غير أن البحث العلمى عن وظيفة عضوية لعمل فنى ليس دائمـاً بالشىء الميسور ، ولهذا نستعيض عنـه فى الحياة العمليـة بإقامة متوسط une moyenne يدل دلالة مؤقتة تقريبيـة على الصحة السوية la santé normale ، وهذه الطريقة الأخيرة هى التى سلكها فخنر فى دراساته الخاصة بـ« القطاع الذهبى » .

القيمة المثالية : la valeur idéale

بيد أن المتوسط يخشى أن يكون شيئاً قليل القيمة . ثم إن في ميدان الذوق ـ أكثر من أي ميدان آخر ـ نلاحظ أن الصفوة تفوق العامة ، لهذا وُجدت فوق القيم المعيارية قيمٌ مثالية .

والمثل الأعلى الاستطيقي ـ مثله في ذلك مَثَلُ المُثُل العليا الأخرى ـ كان كثيراً ما يحدد بطريقة عقلية لا تجريبية ويفرض من الخارج على الوقائع . وفي هذه الحالة إذن يكون تحديد السوى حسب شكل المثل الأعلى التعسفي الذي سبق تصوره . وليس ثمة طريقة للتخلص من هذا التعسف أو النزوة إلا هذه : أن نتوصل إلى المثل الأعلى بحسب ارتباطه بالسوى، ذلك لأن السوى هو الوحيد القابل للتحديد تحديداً علمياً أو على الأقل تحديداً منهجياً قائماً على وقائع معطاة فعلاً .

وهكذا يكون المثل الأعلى هو سويّ المستقبل أو على الأقل هو السوى الممكن وجوده في مرحلة متقدمة من التطور المقدر . وهذا التنبؤ الخيالي هو فرض نضعه في اتجاه التقدم الذي سيأتي وله من الميزات والعيوب مثل ما لأي فرض آخر . ولا شك أن الناقد الفني أو المؤرخ أو الاستطيقي أو حتى الفنان الذي يحكم على نفسه بنفسه

يفترض هذا الفرض بخيره وشره ثم ينتظر أن يحققه المستقبل القريب أو البعيد أو أن تحققه جماهير تخلصت من رواسب الآراء القديمة واعتصمت بخبرة وثقافة أكثر وأقوم . وهذا هو الحكم الذى يلتجئ إليه تحت اسم الأجيال المقبلة والملجأ الذى يلوذ به كل من أدانتهم محكمة الرأى العام المعاصر لهم إدانة عاجلة أو إدانة بعد التأجيل .

وقد ظلت مؤلفات بودلير ونيتشه وباخ وفاجنر لوقت طويل مؤلفات أنكرت قيمتها ، ولم تكن فى حياة مؤلفيها مؤلفات سوية إلا فى نظر عدد محدود من المتذوقين . ويمكننا إذن أن نقول إنها كانت بالنسبة لجمهور زمانها مؤلفات تفيض بمستقبل عظيم أى كانت لها قيمة المثل الأعلى . إن العمل الفنى المثالى هو ذلك الذى يتجاوز جمهوره أو هو ذلك العمل الذى يحس فيه مؤلفه أنه يتجاوز نفسه فى اتجاه التقدم فيخلق للمستقبل بدلًا من أن يكرر نفسه . أما العمل الفنى الكلاسيكى فهو العمل الذى يتفق مع كل الجماهير أو على الأقل مع أكبر عدد منهم بعكس الأعمال الفنية الأخرى التى تتعرض لتقلبات واسعة تتغير حسب الأذواق . وتعتقد الأعمال الفنية الأكاديمية أو الكلاسيكية الكاذبة القائمة على التقليد والاقتباس أنها خالدة لأنها ولدت فى غير زمانها ، وكان

من الممكن أن تكون حقًّا مؤلفات سوية لو أنها ظهرت فى أجيال سابقة .

وقد يرى البعض أن فى إعطائنا للمثل الأعلى فى الفن دور الفرض فى العلم تحقيراً لشأن المثل الأعلى . غير أن هذه هى الطريقة الوحيدة التى تمكننا من انتشاله من براثن النزوة والموضة وهى أشياء غير لائقة بفن عظيم . وعلينا أن نذكر أيضاً أن الفرض هو خير جانب فى شخصية العالم ، والمهم أنه ضرورى فى الميدانين ، ميدان الفن وميدان العلم . بل إنه يكوِّن جانباً كافيا إذا نحن تخلينا عن الخرافة الرومانسية القائلة بأن الشخصية هبة من السماء ليس بينها و بين الإنسانية رباط مشترك ، وإذا نحن تذكرنا أيضاً إلى أى الملكات يُرجع كلود برنار Claude Bernard الفكرة الرئيسية الموجّهة للعالم ذاته ، إنه يرجعها إلى « الخيال ــ العبقرية ــ العاطفة ــ الحدس » .

المستويات المختلفة لاستطيقا تكاملية :

لكى تقيم الاستطيقا هذه القيم السوية أو المثالية لا يمكنها إلا أن تصبح جزءاً تابعاً لعلم النفس . فالظروف السوية الحاضرة

أو المستقبلة لعمل من الأعمال الفنية تعتمد أساساً على كل العلوم التى يمكن أن تتعاون على تهيئتها و إعدادها .

لنفرض على سبيل المثال أن قطعة ترديدية من الپالسترينا Palestrina وضعت موضع التحليل الاستطيقى ، سنجد أن انسجاماتها التناسقية يمكن أن تكون موضوع دراسة رياضية بحتة على الطريقة الفيثاغورية ، وتكمل هذه الدراسة تجارب فيزيقية أو فسيولوجية على طريقة هلمهولتس Helmholz ثم نطابق مع هذه الأبحاث التفسيرات السيكولوجية للأنغام والمقامات التى قال بها ه . ريمان H.Riemann ودندى D' Indy أو بورجس Bourguès ودنيرياز Denereaz ، وفى النهاية لن نفهم القيمة الكلية (أو حتى لنقل : القيَم الكلية) لهذا الإلهام إلا عندما نستحيى من التطور الجماعى والدينى والاستطيقى (خاصة) اللحظة التى أنتجت بطريقة سوية المدرسة البالسترينية ، واللحظة التى جعلتها تقع فى النسيان لفترة طويلة من الزمن ، ثم اللحظة التى جعلت لها قيمة « مثالية » فى نظر جمهور من جماهيرنا الحالية . ولا شك أن هذا التطور الجماعى للأساليب والأذواق يخضع لدراسة علم الاجتماع . ثم إن الترتيب السلمى الذى اتبع

آنفاً فى تحليل القطعة سوف يوحى حتماً بتحليل بناءات تكنيكية أخرى مثل الإيقاعات والجرْسات والحركات التشكيلية والصيغ اللحنية الجيدة ووزن الشعر ثم معنى ومغزى الأبيات الشعرية المغناة . . . الخ .

ثم يبقى بعد ذلك أن نفسر ـ حسب الطريقة نفسها ـ التركيب الأعلى لهذه البناءات المتباينة . وهذا البناء هو العمل الفني بعينه ، وذلك لأن الجمال يتولد من التوافقات الانسجامية (الصناعية ، المجهولة ، الغريبة ، العبقرية ، السحرية ، الأعجوبية ، الإلٰهية) التي تضم هذه البناءات الشديدة التباين والتى يثير كل بناء منها فينا إحساساً بصفاته الخاصة النوعية ولكنه يبقى حتما دون بلوغ « عتبة الشعور الاستطيقى » la conscience esthétique إذا فصلناها الواحد عن الآخر . أما إذا وفقناها فى تأليف كلى فإنهـا تبلغه . إننا بصدد لعبة تأليفات حرة وصناعية يعتبر بناؤها الأعلى الكل بالنسبة لكل عمل فنى فى كل الفنون .

والاستطيقا العلمية التكاملية إذن رياضة أو ميكانيكية ثم فسيولوجيا وسيكولوجيا وسوسيولوجيا على التتابع . إنها علم نسبى إلى أقصى الحدود

لأنه يخضع قيمة العمل الفنى لعلاقات عديدة قائمة بينها و بين الحقائق الأخرى وفى كل مستويات الواقع . إن النسبية هى التأليف العلمى بين الدجماطية المطلقة والانطباعية البالغة التشكك .

ولسوء الحظ أدت الحالة الحاضرة لعلومنا إلى أن بعض جوانب الاستطيقا التكاملية المستقبلة لم تستوف البحث بعد ، ولنأخذ مثلا فسيولوچية الإيقاع أو فسيولوچية العلاقات بين الكلام والفكر فهى أبحاث ما زالت فى دور الطفولة . وسيؤدى هذا القصور إلى أننا سنقتصر فى كتابنا هذا على دراسة الأجزاء التى تحتل الدرجات العليا من سلم الأبحاث الذى قلنا به حيث أنها تفترض وجود الدرجات الأخرى وتحتويها احتواء ضمنياً لأن العلوى منها يحتوى السفلى والمركب يحتوى البسيط . ونعنى بهذه الأجزاء العليا : الاستطيقا السيكولوچية والاستطيقا السوسيولوچية .

والاستطيقا النسبية المفهومة على هذا النحو السابق لن تدّعى وضع أو فرض قواعد مباشرة على العبقرية ولا إعطاء وصفات تؤدى بمن يستخدمها إلى بلوغ الإلهام ، ثم إنها لا تعتقد مع ذلك أن عليها أن تمتنع امتناعاً كليًّا عن مباشرة أى تأثير على الذوق أو على عملية

الإبداع والخلق وترى أن أثرها لا يمكن ولا ينبغى أن يكون إلا أثراً غير مباشر أشبه شىء بالإيحاء بفكرة ما ولكنه مع ذلك أثر حقيقى واقعى .

وإن كان قد قيل إن « كل فكر قوة » فإن على الاستطيقا أن تنشر أفكاراً لتكون قوى فتقدم التفسيرات وتصوغ الأحكام المسببة . فإن استطاعت الاستطيقا أن تجعل هذه الأفكار أفكاراً حية فإنها لن تلبث ـ إذا ما هضمها عقل موهوب ـ أن تترعرع وتؤثر شيئاً فشيئاً على الذوق الذى يعتقد فى ظاهره أنه شىء تلقائى فطرى، ولن تلبث أيضاً أن تصبغ الحماس بألوانها وتدفع بطريقة لا شعورية النشاط والفاعلية .

الباب الثانى
الاستطيقا السيكولوجية

---

١ — الفن والحياة

موضوع الاستطيقا السيكولوجية : المؤلف والمتذوق :

هناك سؤال نمهد به للموضوع وهو: هل تهتم الاستطيقا بوجه خاص بسيكولوچية المؤلف ، صاحب الدور الفعال الإيجابى فى الخلق أو بسيكولوچية المتذوق ، صاحب الدور السلبي الذى هو التأمل ؟ هل الاستطيقا السيكولوجية على الخصوص سيكولوچية للعبقرية والإبداع أم سيكولوچية للإعجاب وللذوق وللحكم ؟

والحق أن الإجابة ظلت إما هذا و إما ذاك . ولكن ينبغى علينا أن نفهمها فهماً يضم الجانبين جميعاً . ذلك أننا ـ دون أن نتجاهل الاختلافات التى لا مناص من الاعتراف بها ـ يجب أن نلاحظ أن الفنان الخالق هو فى نفس الوقت حَكَمٌ على نفسه ، و يتضح هذا عندما يعيد الكاتب قراءة مسوداته ليصححها ، وعندما يتراجع المصور بضع

خطوات ليرى لوحته فى مجموعها و يضيف إليها من لمساته ، ثم عندما يؤدى الموسيقى سيمفونيته على البيانو أو يستعيدها على الأوركسترا . أما الناقد أو المتذوق فهما شخصان فعّالان إيجابيان على طريقتهما حينما يستعيد الواحد منهما العمل الفنى فى فكره و يجعله خالصاً له محاولاً فهمه عن طريق فهم وسيلته الفنية . فالاستطيقا الحديثة إذن تهتم بهذين الجانبين المتشابكين غاية الاشتباك فى الحياة الفنية .

١ ـ الشخصية ـ الأمانة ـ الإيهام :

كثيراً ما يقال إن العمل الفنى ينبغى أن يكون تعبيراً عن شخصية مؤلفه و إنه بقدر ما يكون شخصياً بقدر ما يكون جميلًا . وهذا يعنى أن غياب الشخصية أو الأمانة عن العمل الفنى علامة من العلامات الأصيلة التى تحدد القبح . وهذا هو على سبيل المثال رأى كروتشى Croce كما عبّر عنه فى نظريته : الإلهام ـ التعبير intuition-expression التى تنادى بأن مهمة العمل الفنى أن يعبّر لا عن نوع فنى أو عن تكنيك ولا حتى عن إحساس أو انفعال جزئى ، بل مهمته أن يعبر عن الإلهام الذى لا يتجزأ والذى يصدر عن شخصية بأكملها .

ولست أعرف رأياً أصوب من هذا الرأى إذا اقتصر على

التأكيد على أن عملا فنيًّا ما شىء فريد unique وأنه لا يماثل أى عمل فنى آخر لأن هذا العمل الفنى الآخر هو لحظة أخرى فى التطور وعلى أن النقل أو التقليد الوضيع ليس خلقاً البتة بل هو حرفة ليست من الفن فى شىء .

غير أنه كثيراً ما يراد بهذا القول الإشارة إلى أن العمل الفنى أو الجمال الحائز على الإعجاب يعبران تمام التعبير عن الطبيعة الشخصية أو عن خلق وعادات الفنان أو المتأمل وهذا بقدر ما لهما من الجمال . إن الجمال إذن هو الشخصية ، هو الشخصية التى ينظر إليها بطريقة جد تعسفية على أنها مطابقة للوجدان . ويبدو فى الواقع أن هذا الزعم ليس إلا رأياً قديماً باطلًا أبقى عليه غرور كثير من الفنانين الذين يرون من صالحهم المبالغة فى قدر الالتباس المقصود الذى يدخل ضمن كل إعجاب استطيقى .

ولنسأل الآن عن المعنى الواقعى الذى يمكن أن يكون لكلمة أمانة sincerité مطبقة دون أى استعارة على سمفونية أو حتى على مسرحية أو رواية عديدة الأشخاص . وقد سأل الروائى والشاعر

ديهامل Duhamel أحد المؤلفين الشبـاب قائلاً : « هل أنت أمين ؟ ... إذن ، فتعلم أن تـكذب ! »

إن مهمة العمل الفنى هى على الدوام أن يخلق عالمـاً خيالياً ، وظيفته الأولى أن يختلف بحكم هدفه عن عالمنا هذا اختلافاً . والواقع أن العمل الفنى ـ حتى ولو كان واقعياً إلى أقصى الحدود الممكنة ـ ينقلنا إلى عالم لا يعدو أن يكون خرافة خلقها القلم أو الفرشاة . « إن الجمال ـ كما قال أحد الأفلاطونيين المحدثين ـ هو روعة الحقيقة le beau est la splendeur du vrai » وقد يكون الجميل أحيانا فى ميدان الفن هو «روعة الـكذب وهو على الدوام روعة اللا واقع ». وينتج من هذا أن العلاقات بين العمل الفنى والإنسان ليست بالسهولة التى يتصورها الناس عادة .

٢ ـ العلاقات الخمس الرئيسية بين العمل الفنى وحياة المؤلف أو المتذوق :

إن أقوى الأسباب التى تعتمد عليها أهم نظريات الاستطيقا فى تدعيم وجودها هو تعبيرها عن وظيفة من الوظائف التى يقوم بها الفن فى الحياة ، وظيفة تختارها النظرية وتحبذها وتدعو لها . ولـكن الخطأ

الذى تقع فيه هذه النظريات هو أنها تجعل من الوظيفة التى اهتمت بها شيئاً مطلقاً، متجاهلةً فى ذلك الأنماط السيكولوچية الأخرى للإبداع والتأمل . وهذا التعميم الذى تتورط فيه النظريات يختلف اختلافاً بَيِّناً من مذهب إلى مذهب وينتهى إلى نوع من تمييز لنماذج وأنماط سيكولوچية وسُسيولوچية .

وظيفة اللهو La fonction de diversion :

إن أول وظيفة للفن فى الحياة هى أنه ينسينا الحياة عن طريق اللعب le jeu ، فتأمل الجميل هو إذن لهو وهو انطلاق évasion ، إنه كمالية من الـكماليات ، أو هو الترف .

وقد أكد كانط هذا الفهم الذى يرى فى الفن شيئاً لا هدف منه désinteressemen t ، وأتى سپنسر بعد شللر وأرادا أن يُرجعا الفن كله إلى صورة سامية من صور اللعب .

ويلاحظ أن هناك عناصر جديدة تدخل فى الوظائف المركبة للألعاب والتى من أهمها : القاعدة المتفق عليها ثم التسلية . وقد كان الفن لعبة اتخذت صورة النظام لصانع الأسلوب الدقيق الأديب فلوبير Flaubert بينما كان نوعاً من « التسلية divertisseme nt »

بالنسبة للامارتين الذى كثيراً ما كان يقول إن كتابة الشعر عنده هى هوايته كخطيب وسياسى ، وكان لامارتين يمارس الخطابة والسياسة بدرجة كبيرة من النجاح . إن الفكر الاستطيقى كما يقول جروس Groos « هو الحالة العقلية فى يوم عيد » . والعمل الفنى الذى ينتمى إلى أسلوب فلوبير ولامارتين يعبر عما ينقص شخصية ما فى الحياة الواقعية أكثر من تعبيره عما هى عليه فى الواقع .

تطهير الانفعالات La purgation des passions :

وقد أعطى أرسطو للوظيفة الثانية للفن الاسم المجازى « كاثرسيس » أى « تطهير (أو تنقية) الانفعالات » . قال أرسطو : إن التراچيديا تفرغ على صورٍ غير ضارة حاجة الإنسان للإحساس بانفعالات عنيفة حادة لا تعطينا الحياة الاجتماعية فى المعتاد الفرص الكافية المناسبة لها . من هذه الانفعالات : الفزع والشفقة والحب وكثير غيرها .

والعمل الفنى من هذا النوع يؤدى وظيفة إيجابية فى التخليص والتحصين النفسى للإنسان ، ومثله فى ذلك مثل خراج التثبيت أو مثل فعل حقنة من المصل المخفف .

ويؤكد جيته أنه كتب ڤرتر Werther ليتخلص من استحواذات

انفعالية ومن اندفاعات إلى الانتحار . ويؤكد موسيه Musset كذلك فى ثلاث من لياليه Nuits نفس الشيء . ويعتبر التحليل النفسى الفرويدى النمط السيكولوچى لجيته مثالاً عالمياً لكل عمل فنى وهذا النمط هو : المبالغة فى حقيقة جزئية .

النشاط التكنيكى L'activité technique .

إن ثالث وأهم وظيفة للفن هى الوظيفة التكنيكية وهى تعنى بالنسبة للموسيقى «ممارسة فكرة موسيقية » لاتعبرعنها سوى الأنغام والأصوات، وتعنى بالنسبة للشاعر الحياة الخاضة بالايقاعات ، ثم تعنى بالنسبة للمصور العالَم التشكيلى حيث لا حقائق إلا الأشكال والألوان . والفنانون الموهوبون يمارسون هذه المهام لأن لديهم التكوينات العضوية التى تؤدى إليها دون أن يكون فى ممارستهم لها أى هدف آخر سوى تشغيل هذه الأعضاء البدنية والعقلية، وهذا النشاط التكنيكى له استقلاله النسبى بين صور النشاط الأخرى الموجودة فى الحياة الواقعية، فهو لا يختلط بأى نشاط آخر .

وعلى هذا النحو يكون الأخوان جونكور فنانين خالصين يهتمان فقط بالتكنيك فيما يمارسان من فن . ونرى أمثلة كثيرة غيرهما فى تاريخ « الموسيقى المطلقة » التى لا كلام فيها ولا فعال .

وقد اعتقدت مدرسة « الفن للفن » فى القرن التاسع عشر إمكان إقامة هـذا المعيار الأرستقراطى كقاعدة وحيدة لا ثانى لها تتحكم فى الشكل .

وظيفة التحسين La fonction de perfectionnement

والعلاقة الرابعة التى تربط الفن بالحياة الواقعية هى علاقة السمو بها إلى الكمال أو المثالية .

وعلى هذا النحو كانت روايات الفروسية ، وروايات چورچ صاند G.Sand ـ تلك التى كانت كما يقال مكتوبة « للفتيات » ـ وأغلب اللوحات الأكاديمية ذات الألوان الفاقعة، تحسينات خيالية للحياة الواقعية .

ومنذ أيام أفلاطون ، و برغم وجود أنواع فنية واقعية ، ونحن نرى نظريات عديدة مثالية تقول إن هـذه الوظيفة التحسينية هى الوحيدة الخليقة بالفن . وهـذا الرأى هو عكس ما تقول به الوجودية المعاصرة المندمجة على الدوام فى الواقع ولو مبدئياً .

وظيفة التكرار La fonction de redoublement

وآخر مهمة للعمل الفنى الجميل قد تكون تكرار أو تدعيم الحياة

الواقعية كما هى ـ قاصدين من ذلك إلى أن نحفظ صورتهـا أو عند الحاجة إلى تقويتها دون أن نغيّر منها إلا بقدر . وهـذا على عكس فـكرة تطهير الانفعالات ، تلك الفـكرة التى تهدف إلى تخليصنا من هذه الحياة الواقعية . والحق أن العمل الفنى عنـدما ينهمك فى عملية التـكرار هذه يزيد الشر شدة ، وهو قد كان يدّعى أنه إنمـا يهدف إلى علاجه . والخلط بين هاتين الوظيفتين المتناقضتين كان السلاح الأول الذى استخدمه أعداء المسرح ابتداء من آباء الـكنيسة حتى بوسويه وتولستوى . وقد قال روسو فى هذا المعنى : « إن المسرح يطهر انفعالات ليست فينا ويؤجج ما لدينا من انفعالات » .

وقد وضع ستندال Stendhal نفسَهُ دون أن يجملها فى أعماله الفنية وكان يقصد إلى تـكرار « العادة الموعودة » التى هى الجمال . وكان موپسان Maupassant هو الآخر يريد تصوير الحقيقة تصويراً موضوعياً دون تحيز ذاتى . وقد عرفت الآداب الفرنسية من مونتنى Montaigne إلى بارِس Barrès وپروست Proust عـدداً كبيراً من المؤلفين الممتازين الداعين إلى تبجيل الذات .

والنزعة الطبيعية لتين والنزعة الحيوية vitalisme لجويو

وواقعية زولا ووجودية سارتر ترى كلها أن أى فن إنما يهدف إلى نقل وتقوية الوقائع الحقيقية ولا يهدف البتة إلى تعديلها تعديلاً يمس جوهرها.

ونود أن نلفت النظر إلى أنه مما لا يحتاج إلى تبيان أن هذه النماذج السيكو استطيقية التى عرضنا لها لا توجد إلا نادراً فى صورة نقية . فهى — على العكس — توجد على الدوام مختلطة بعضها ببعض فـ « ليلة Une Nuit » من ليالى موسيه كانت بالنسبة له تطهيراً انفعالياً، بينما كانت قصيدة أخرى من قصائده تكراراً له أوسمواً به إلى المثالية . ثم إننا نلاحظ أحياناً أن عملاً فنياً مايؤدى وظيفة خاصة فى حياة المؤلف ، و يؤدى وظيفة أخرى مخالفة للأولى بالنسبة للجمهور . فرواية ڤرتر قد حصنت جيته ضد الهواجس والوساوس التى كانت تدفعه إلى الانتحار ، ولكنها دفعت عددا من القراء إلى الانتحار !

وهنا نلمس التعقيد الشديد والإبهام الذى تتصف به النتائج النفسية والاجتماعية التى يمكن أن يؤدى إليها مثل هذا التحليل السيكولوجى .

إن الفن إذا عبرَّ على الدوام عن شخصية المؤلف أو المتذوق يسلك على الأقل خمس سبل مختلفة للتعبير عن هذه الشخصية، ومن هذه السبل ما يدعو إلى الابتعاد عن الشخصية أكثر الابتعاد. إن العمل الفنى الجميل

لا يقتضى أن تكون وراءه على الدوام نفس جميلة . وإن تاريخ حياة عظماء الرجال كثيراً ما يظهرهم صغاراً من الناحية الخلقية فى خارج حدود مؤلفاتهم الممتازة التى تتسم وحدها بالعظمة . وإن من النفوس الممتازة من إذا أرادت التعبير لم تجد إلا أشياء تافهة تعبِّر بها . والحق أن هذا الاختلاف الواضح الشائع بين الفن والحياة يثير دهشة واستنكار القضاة البسطاء الذين لا يرون فيه إلا لؤماً وتكلفاً كاذباً جديراً بالاستنكار أو شيئاً مختلاً وغير منطقى .

وليس هناك من الأحكام الاستطيقية المتحيزة ما هو أكذب من « النقد على أساس تاريخ الحياة » الذى يرى أن « هذا العمل الفنى من ذاك الرجل الذى خلقه » وأن العكس صحيح . والحق أنه كثيراً ما يحدث أن الرجل بدلا من أن يضع فى عمله الفنى ما هو عليه ، يضع ما يعتقد أو ما يود أن يكون أو ما يمكن أن يصبحه أو ما يخشى أن يؤول إليه . وفى هذه الحالة علينا أن نقول : « هذا الرجل خلاف هذا العمل الفنى »

———

٣ — الخلق والتأمل

النظريات

١ — معركة الملكات :

« نظرية استطيقية» تساوى بالحرف الواحد «نظرية للوجدان»(١)
ولاشك أن هذه العبارة توحى بتصنيف واضح سهل للعلوم الثلاثة الأساسية المختصة بالنفس البشرية . فعلم المنطق تفكير فلسفى يدورحول العقل، وعلم الأخلاق يدورحول الأفعال،والاستطيقا تدور حول الوجدان؛

(١) استعمل باوجارتن Baumgarten لأول مرة كلمة استطيقا Æsthetica عام ١٧٣٥ ليشير بها إلى ميدان بحث جديد مستقل بذاته استقلالا نسبياً. وباوجارتن مفكر تابع للمدرسة العقلية لليبنتس ، تلك المدرسة التى كانت ترى أن الحياة الوجدانية للانسان ليست إلا الجزء الأسفل من العقل ، ليست إلا منطقة الفكر الغامض المختلط التى قال بها ديكارت . وكان باوجارتن ينظر إلى الاستطيقا على أنها نوع من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذى هو العلم السامى المختص بالأفكار الواضحة المتميزة .

وبهذا يناظر هذه العلوم على التتابع : الحق والخير والجمال ، الملكات الثلاث الأساسية للنفس .

إن هـذه النظرة المغرية التى عرضناها هى للأسف أبسط من أن تشمل كل الحقائق ، وسنرى أن فى عمليـات تأمل وخلق الجميل تتدخل كل وظائف شخصيتنا تدخلاً يكبر أو يصغر بحسب الظروف .

إن القول بأن الوجدان وحـده هو « عضو الجمال » حكم ظنىّ ضيق الأفق،ذلك لأن هناك وجدانات «خارجة عن المجال الاستطيقى» ليست إلا مجرد مصادفات أو مصاحبـات متطفلة أو متحشرة فى الوجدانات التكنيكية الحقيقية التى هى وحدها الوجدانات أو الإحساسات الاستطيقية المباشرة والقائمة بذاتهـا . فالإعجاب الذى تثيره الأبيات الشعرية الجميلة التى ينطق بها هرنانى Hernani فى مسرحية فـكتور هوجو شىء والاستلطاف أو الاستهجان الذى يثـيره دوره كمتآمر شىء آخر . إننا بصدد فئتين من الوجدانات أو الإحساسات لا تختلف الواحـدة عن الأخرى اختلافا فى الدرجة فحسب بل تختلف أيضـا فى طبيعتها [١] .

---

(١) انظر :

Ch. Lolo, Les sentiments esthétiques P. 146 -238

— Grandes Evasions esthétiques, P. 5 - 23.

٢ — الفن والجمال كتكشفات لحقيقة عليا أو لحياة عميقة :

النزعة الحيوية الاستطيقية : Le vitalisme esthétique

افترض كثير من أصحاب النظريات أن وجداناتنا العادية تصبح استطيقية عندما تكشف لنا عن الجوهر العميق للأشياء ، وأن هذا الكشف يفوق كشف الطبيعة التى لا تقدم إلا مظاهر سطحية، ويفوق كشف العلم الذى لا يستخلص إلا مجردات مصطنعة .

ومنذ أفلاطون وحتى هجل ظل المثال l'idée – أى الحقيقة الميتافيزيقية لكل كائن أو كل شىء – الموضوع الذى يفترض فى الفن أن يكشف عنه . وكانت الحياة المتطورة لهذا المثال هى تاريخ الفنون . إن الجميل هو المثال المتكشف من خلال المادة، أى المتكشف بعد أن أصبح وجداناً فى نفس الوقت الذى يبقى فيه تكشفاً فوق طبيعى .

أما تين فقد اتجه اتجاهاً أكثر إيجابية وإن كان لم يبعد عن الاتجاه العقلى ، فطلب فقط من العمل الفنى أن « يظهر صفة أساسية أو بارزة بشكل أكمل وأوضح مما تظهره الأشياء الحقيقية » .

ولنبعد الآن أقل البعد عن الميدان السيكولوجى ولنقل مع جويو

إن هذا الإحساس بحقيقة أكثر جوهرية ليس إلا شدة حياتنا بتمامها . « إن مبدأ الفن هو فى الحياة ذاتها » ، « وإن الجميل يرجع إلى الشعور بالحياة شعوراً ممتلئا شديداً » ، « و إن الحياة حياةً ممتلئة وقوية هو فى ذاته شىء استطيقى » ، « إن الفن هو الحياة مركّزة » . ثم إن جويو لا يتردد إزاء هذه النتيجة التى لا تخلو من تناقض ، « إن الإيهام ليس شرطاً للجميل فى الفن بل هو تقليد له ، أما الحياة والحقيقة فهما الغاية الحقة للفن و إن عدم بلوغه هذه الغاية هو نوع من الفشل » ، « كلما كان هناك إحساس بحياة أكثر شدة و يسرا كان هناك جمال » .

وقريب من هذا : الفوضوية الأرستقراطية عند نيتشه Nietzsche الذى قال إن الإحساس بالجمال « الديونيزى dionysiaque » نتيجة عنف الدوافع الغريزية ، والأپولونى apollinien نتيجة انسجام العقل الأسمى ، هذا الإحساس بالجمال ليس إلا الاضطرام المستمر أو لنقل ليس إلا ثوران الإنسان الأعلى surhomme ، وذلك لأن هذا الإحساس بالجمال سيصبح قليلاً قليلاً مثيل « أخلاق السادة » و « إرادة القوة » لديهم .

وأخيراً نرى بعض تلاميذ برجسون ـ ولعلهم لا يتنكرون

كثيراً لفكر أستاذهم ـ يقولون إن تأمل أو خلق الجمال هو ازدهار لحياتنا العميقة ولمعطياتنا المباشرة ولحريتنا اللا عقلية التى تخلق نفسها بنفسها فى وسط الميكانيكية العالمية التى تسيطر على عالم النشاط العملى والذكاء النفعى .

والواقع أن هذه النظريات تستوحى كيانها من اتجاه شعرى أكثر منها من اتجاه علمى ، وأن التأثيرات الضوئية التى يراها الفنان تأثيرات عميقة ليست إلا سطحية فى نظر الطبيعيين أو الميتافيزيقيين . وكثيراً ما يقال إن عملاً فنيًّا يكون جميلاً لأنه حى ، حتى ولو كان يمثل ألعاب أشكال غير حية أو يمثل حتى الجمود الشاحب لجثة من الجثث . فالتكنيك وحده هو الحى العميق . ينبغى علينا إذن ألا نأخذ الاستعارات الجميلة المنمقة على أنها حقائق ولا حتى على أنها تفسيرات أو تعليلات . وينبغى علينا كذلك ألا نأخذ علم الجميل على أنه « نشيد للجمال »، وإن « عبادة الجمال » ينبغى ألا تكون خرافة الجمال .

٣ ـ التعاطف الاستطيقى أو الاستشعار Einfühlung :

كان باتيه Batteux يعلن أن الشاعر هو بالتناوب أوجست وسينا

Auguste et Cinna ، الذئب والحمل ، شجرة البلوط والغاب .
ومن قبيل هذا أيضاً ما كان يقوله بيرك Burke عن « نوع من الإبدال substitution » وما قال أميل Amiel من أن « المنظر الطبيعى هو حالة نفسية » . وكان جوفروا Jouffroy يُرجع كل إحساس بالجمال إلى إحساسٍ بقوة باطنية أو بنفس رمزت إليها مظاهر شىء ما من الأشياء كقطعة من الحجر نستلطفها بهذه الكيفية . فالجميل إذن تعاطف بيننا و بين قوة خفية ، والقبح نفور ، والرائع le sublime خليط من الاستلطاف والنفور، واللطيف le joli تعاطف ممزوج بالحب .

وقد عبر سوللى پرودوم Sully-Prudhomme بدقة عن هذه العدوى العقلية بأنها من التشبيهية anthropomorphisme فقال : إننا نطبع بطبيعتنا الإنسانية بل و بمزاجنا الشخصى الكائنات والأشياء فنجعلها كائنات أو أشياء معبرة .

و يتحدث پول سوريو P.Souriau عن نوع من الإيحاء من التنويم المغناطيسى الحقيقى و« من انتقال الذات transport du moi » من المحاكاة المعنوية « mimétisme moral » يحدثها الفن .

وقد أعطت مدرسة ألمانية حديثة شكلاً منظماً لهـذه الأفـكار والنظريات وأطلقت عليها الاسم الذى لا يمكن ترجمته : اينفيلونج أى استشعار* Einfühlung [1] . ويفهم ليپس وفولـكلت Lipps ، Volkelt من هذا الاصطلاح نوعاً من العدوى أو التواصل بين الحياة الوجدانية للـكائنين وتبادلاً بين الشخصيتين عن طريق الوجدان sensibilité . إن الحياة الاستطيقية تناسخ عالى للأرواح métempsychose ، وإن هذا التناسخ يكون مباشراً إذا كنا بإزاء أشخاص رواية أو حركات بهلوان، ويكون أكثر رمزية إذا كنا بإزاء حيوانات أو أشياء .

وحسب ماسبق نقول إننا عندما نحكم على عمود ما بأنه « طويل ممتد» أو بأنه «مدكوك» فإننا إنما نمتد طولاً معه أو نحس أننا مدكوكون

---

(١) حاول البعض ترجمة هذا الاصطلاح الذى وضعه روبرت فيشر فأتى بعض الانجليز والطليان بمرادفات حرفية لا تقل غموضاً عن الاصطلاح نفسه مثل intropathie ، empathie . ويفضل باش Basch: sympathie symbolique أى تعاطف رمزى .

* لعل من الممكن تأديته فى اللغة العربية بـ « استشعار » .

مثله تماماً ، بل إننا نذهب إلى أبعد من هذا ، نذهب إلى تحقيق هـذه التشبيهية الإنسانية بإتيان حركات عضلية أو بجعل صدرنا أو أطرافنا فى وضع معين، أو ـ كما يقول جروس ـ بواسطة «محاكاة باطنية» من داخلنا، أى أننا لـكى نفهم فهماً استطيقياً العمود الماثل أمامنا فنحن نحل أنفسنا محله ونحلّه هو محلنا . فمن ناحية نحن نضفى عليه حالتنا النفسية ومن ناحية أخرى نستعير نحن منـه الحالات الوجدانية التى منحناه نحن إياها بالطريقة السالفة ، نستعيرها لنشعر بلذة الإحساس بهـا بطريقـة أخرى [1] .

(١) بحسب هذا التصوف الناقص الذى لا يخلو من حذق يمكن أن نقول إنه لا يوجد شىء ميت أو لا شخصى فى عالم الجميل ، وتصبح هندسة الأشكال « ميكانيكا استطيقية » وتصبح هذه « الميكانيكا الاستطيقية » نوعاً من السيكولوجيا . وقد حلل ليبس بطريقة منهجية الاستشمار الخاص بكل الأشكال البسيطة الممكنة الوجود والتى توصل إليها عن طريق ١٦٥٠ تركيباً من الخطوط والسطوح . وفسر أيضاً بهذه الطريقة « القطاع الذهبى » الذى اهتم به فخنر . ويرى ليبس أن النسب الرياضية لا أثر لها حق ولا بطريقة لا شعورية على قيمة هذا « القطاع الذهبى »، تلك =

غير أننا لا يمكننا القول بأن هذه المحاكاة النفسية تميز الفكر الاستطيقى لأنها عامة عمومية زائدة عن اللازم . إننا نعطى ببساطة أو بالضرورة حياةً أو روحاً لشىء من الأشياء حتى نفهمه فهماً علمياً أو على الأقل فهماً مبهماً : ولكننا لا نفعل ذلك بالذات لكى نجده جميلاً أو قبيحاً . إننى لا أستطيع تمثل مرونة هذه الورقة إلا على أنها تماثل قوتى أنا، وهذا التواصل شرط أولى لكل إدراك، وهذا الإدراك بدوره شرط لكل عملية من عمليات التقييم ؛ ولكنه ليس شرطاً لعملية التقييم الاستطيقى بالذات . ويحدث فى كثير من الأحيان أنه يكون أقل شدة بكثير عند المتذوقين الحقيقيين منه عند الجهلاء المنعدمى الذوق الذين يبحثون عن انفعالات خارجة عن المجال

= القيمة التى تأتى من أن هذا القطاع الذهبى يؤدى أحسن من أى شكل آخر إلى الشعور بالصلابة وفى نفس الوقت بالرشاقة élégance التى نستلطفها فى المستطيل والقطاع الناقص والصليب ، وأننا فى القطاع الذهبى نحس تماماً بأننا « أصبحنا مستطيلا » ! « فى الموضوع الاستطيقى يكون المحسوس دائماً رمزاً للمضمون الروحى : فيكون ذا روح أو مُروحناً spiritualisé ، وهذا فقط ما يعطيه قيمة » .

الاستطيقى ومرتبطة بالتكنيك أكثر من بحثهم عن الانفعالات التكنيكية ذاتها .

٤ — الفن واللعب L'art et le jeu :

أما نظرية اللعب فهى تبدو مثمرة أكثر من السابقات . وكان كانط أول من أشار إلى أن الجميل هو « رضاء مجرد عن الغرض » ، هو « لعب حر » هو اتفاق لملكاتنا ، أى توافق بين خيالنا الحسى و بين عقلنا . وأتى بعد كانط تلميذه الشاعر شللر Schiller الذى شبّه الفن بغريزة اللعب من حيث لا غرضيتها ، وكان يعتقد أن غريزة اللعب غريزة أساسية ، يقول : « إن الإنسان لا يكون هو نفسه تماماً إلا عندما يلعب ؛ وهو لا يلعب إلا عندما يكون هو بنفسه » .

وقد وسّع سپنسر هذا الرأى بقوله إن الفن نوع من رفاهية الحياة والتطور ، وأنه مصب للتخلص من الزائد من القوى غير المستخدمة والتى يحس إنسانٌ ما ممتلئ بحيوية زائدة بأنه فى حاجة إلى استهلاكها دون أن يكون له هدف سوى هذا الاستهلاك . وعلى هذا يمكن القول بأن الأجزاء العاملة الهامة من أعضاء الحيوان هى أجزاء مفيدة ولكنها ليست جميلة ، وأن لمعة الوبر والريش ودرقة السلحفاة إنما تكون

جميلة عندما تكون غير مفيدة . وإن أبراج ومتاريس القصور الحصينة كانت أشياء قبيحة أو لا معنى لها فى نظر أولئك الذين كانوا يعيشون فى العصور الوسطى ويعرفون الأغراض والمصالح التى تؤديها تحت أبصارهم ، وقد أصبحت نفس هذه الأبراج والمتاريس أشكالا زخرفية فى نظرنا عندما فقدت وظيفتها . وإن شاعرية الأطلال لتفسر جزئياً بهذا اللعب الشارد الذى ينطلق فيه خيالنا المتحرر .

وأخيراً يبين جروس أن اللعب ليس على الدوام بغير ذى فائدة ، فهو يقوم بوظيفة التعليم والتكرار التمهيدى وهذا شىء له أهمية لدى الكائن الصغير الذى لم يبلغ بعد القدرة على ممارسة غرائزه ممارسة جدية . وهذا يفسر لعب القطة الصغيرة وجريها وراء وريقات ميتة ، إنها تعدّ بذلك العدة لما ستفعله فيما بعد بالفيران ، وإن الطفل ليلعب بفطرته عسكريا أو فارسا أو لصا ، وإن الطفلة لتلعب بفطرتها سيدة أو بلعبة الزيارات ، وهى أعمال تعتبر فى الواقع تمثيليات حقيقية مؤداة بالحركات والكلام . وإن الألعاب الحربية أو القنصية والدينية والفنية التى تقوم بها الشعوب البدائية لتمثل وظائف وانتقالات مماثلة .

وفى هذه الاتجاهات المختلفة التى تتناقض أقل مما تتكامل تكون الإحساسات الاستطيقية — من ناحية المبدأ — أشكالا منوعة من اللعب ، تكون لعبة سامية تأملية يسهم فيها الذكاء ، وأما الألعاب العادية المعروفة فتكون فنونا سفلى مهمتها تدريب النشاط وحسب .

ومن بين النظريات التى عرضناها حتى الآن تبدو نظرية اللعب أكثرها إرضاء لأنها تبذل جهداً موفقاً إلى حد كبير لاستخلاص ما هو نوعى فى الاستطيقا . لذلك كان دورها التاريخى رئيسيًّا هامًّا فى الفلسفة الحديثة ويشبه الدور الذى كان لمدرسة « الفن للفن » فى تاريخ الفن فى القرن التاسع عشر . لقد كان مبدأ جوهريًّا القولُ بأن الفن شىء والحياة الجادة شىء آخر .

ولكن هذه النتيجة يغلب عليها الطابع السلبى . ويُعترض على النتائج الإيجابية التى توصّل إليها هؤلاء المفكرون — اعتراضاً سليماً إلى حدٍ ما — بأن أغلب الألعاب تتطلب منافسة وجهداً ولا تكون فى المعتاد مجردة عن الغرض ، بل على العكس يكون لها على الدوام غرضٌ يسيّرها وبأن نسبة الألعاب التى تعتبر نوعاً من تدريب الغرائز

ليست هى نفسها نسبة الألعاب الاستطيقية الحقة و بأن الصفات النوعية الخاصة بالفن يجب أن تضاف إلى اللعب ولـكنهـا لا يمكن البتة أن تستخلص منـه لا بواسطة المنطق المجرد ولا بواسطة التطور الواقع . إن اللعب صورة منحطة من صور الفن ، ليكن ؛ ولـكن الشيء الذى يميّز الفن أصدق تمييز هو النواحى التى تجعله أسمى وأعلى من اللعب وليس هو اللعب نفسه . وأخيراً فنحن قد رأينا أن اللعب ـ أو الترف ـ ليس إلا نمطاً من الأنماط السيكولوچية الممكنة للفنان وللمتذوق وليس بالمرة تفسيراً كليًا لـكل الجميل أو لـكل الفن عنـد كل الناس . و إن خلاصة جهد تحليلنا يجب أن تهدف إلى تحـديد أنواع النظم السيكولوچية والسوسيولوچية التى تعطى لنشاطنا الخرافى قيمة استطيقية .

ولو قُدر لاستطيقا اللعب القديمة أن تبعث فى أيامنا هذه فإنهـا ستتخذ حتماً صورة معدّلة هى : الفهم البوليفونى للفن ، الفهم القائم على نشاط حُرّ فى عملية بناء سامٍ أو عملية إنشاء بناءات عليا لبناءات مختلفة متنافرة خاصة بكل تـكنيك . وهذه هى الصورة المثمرة لـكل استطيقا بنائية [١] .

(١) انظر شارل لالو : Les étapes de L'Esthétique structurale فى المجلة الفلسفية عام ١٩٤٣ .

٣ — الخلق والتأمل (تابع)

البناءات غـــير المسبوقة بتفـكير

١ — نشأة الفن وتطوره عند الفرد :

لم تبـــدأ الدراسة العملية للمظاهر الأولى لعملية الخلق الفنى أو الإعجاب الاستطيقى لدى الطفل إلا منذ عهد قريب . وتتلخص هذه الدراسة إما فى أبحاث فردية على طفل واحد أو فى أبحاث جماعية و إحصاءات على عدد كبير من الأطفال فى بلاد مختلفة . وقد طبقت هذه الطرق والأبحاث أول ما طبقت على الرسوم : ذلك أن ملاحظة وتفسير الرسوم وحفظها أ كثر سهوله وموضوعية منهـا فى الإنتاجات الأدبيـة أو الموسيقية أو الإنتاجات الخاصة بالرقص عنـد الأطفال ، وهى الأخرى أشياء لها قيمة كبرى من الناحية الاستطيقية والتربوية .

وقد أظهر عددٌ من الأبحاث المنهجية أن خصائص الرسم عند الأطفال واحدة فى كل البلاد وفى كل الأجناس وفى كل الطبقات. يقول لينكيه Luquet : « إن الأطفالِ فى المجتمعات المتحضرة الآن

يبدأون بدورهم فى ابتكار واختراع الرسم برغم الوراثة وبرغم مثال البالغين وبرغم إيحاءاتهم الصريحة وتوجيهاتهم » .

وطبيعى أن عملية الخلق هـذه تقوم على الاهتمامات الخارجة عن الميدان الاستطيقى لأنهـا تـكون اهتمامات أكثر اتصالاً بالحياة. أى اهتمامات لم تنضج بعد . إن الطفل يبحث أول ما يبحث عن اللذة الناتجة عن الأحاسيس الشديدة أيًّا كانت : أصوات صارخة ، ألوان شديدة ، حركات سريعة . وهو عنـد ما يرسم إنما يهتم أولًا « بالبنى آدم » ثم ينتقل بعد ذلك متأخراً إلى رسم الحيوانات فالبيوت فالأشياء المستخدمة ثم إلى النباتات ، ويأتى الجمع بين هـذه العناصر فى شكل واحد متأخراً .

إن الرسومات التى يرسمها طفل الثالثة والنصف لا تستهدف الأهداف التى تستهدفها رسومات البالغين ، إنها ترسم فقط للذة الرسم ، والطفل لا يكتشف التشابهات إلا بعد فترة، ولا يفهم إلا متأخراً إمكان نقل كل الأشياء على الورق . وإن الرسومات فى السن المبكرة إنما ترسم عن الذاكرة والخيال لا عن تقليد لنموذج بل هى ترسم حسب تخطيط عقلى مبسط ونفعى . إن الطفل لا يرسم من الشىء إلا ما يعرف

وما يستخدم أكثر من رسمه لما يرى . فبعد الشخبطة غير المنتظمة يرسم الطفل أشخاصاً ذوى رؤوس ضخمة يتكونون فقط من رأس وساقين . ثم عند ما يرسم ذراعين فهو يلحمهما مباشرة فى الرأس أو فى الساقين . والأشخاص التى يرسمها الطفل ينقصها دائماً الجذع ، ذلك لأنه يبدو بدون فاعلية واضحة فى نظره ، فهو إذن لا يهمه على الرغم من أنه يدرك حجمه جيداً . ثم فى وقت متأخر عند ما يرسم وجهاً من الجانب « پروفيل » فهو يرسم له عينين رغم أنه فى الواقع لا يرى سوى عيناً واحدة . وذلك لأنه يعرف أن هناك عينين . وكذلك عندما يرسم واجهة بيت تراه يرسم الأثاث والسكان كما لو كان من الممكن رؤيتها من خلال الجدران . فهو إذن يضيف بعض التفاصيل فى وقت غير مناسب وخارجاً عن المكان الذى تشغله فى الواقع ، والمهم لدى الطفل أن يرسمها فى مكان ما لأنه يعرفها . ويضاف إلى عدم مهارة الأطفال فى البداية أنهم يتجهون إلى تضخيم الأطراف الصعبة الرسم ، فهم يرسمون الأيدى على شكل الشوكة أو المذراة والأذنين على شكل الأجنحة والشعر قائماً كشعر الفرشاة .

هذه الرسومات الأولى هى فى الواقع تخطيط أوصاف على أساس

عقلى أكثر منها نقلى أو زخرفة حسّية . ثم عندما يظهر لدى الطفل اتجاه الزخرفة فيما بعد فإنه يكون عملية أسلَبَة stylisation بعيدة إلى حد كبير عن الواقعية : فمن تماثلات صناعية إلى ملء لفراغات الصفحة بمدّ أو تكرار تفاصيل تعارض الحقيقة الواقعة أوضح التعارض . أما نقل الأشياء كما تُرى فى لحظة ما وفى وضع ما مثل وضع امتداد المنظور أو بظلالها أى فى حالة الواقعية المحسوسة فهذا لا يتأتى فى العادة إلا فى مرحلة متأخرة .

من هذه المميزات الثابتة التى عرضنا لها فى رسوم الأطفال يجب ألا نستنتج أن الأطفال أكثر تعقلية وعملية من البالغين ولا أن البدائيين أكثر من المتحضرين ، بل نستنتج فقط أن عقليات الأطفال لا يمكنها أن تدرك سوى البناءات البسيطة نسبيًا (تدرك كل شعرة على حدة لا كل الشعر فى مجموعه) وأنها تدرك بصعوبة المجموعات (مثل التماثل أو الامتداد المنظور) و بطبيعة الحال تدرك بصعوبة أكثر البناءات الكلية العليا الفنية مثل (الأساليب ، الأبيات الشعرية ، التنغيمات) .

وتؤدى بعض حالات النكوص إلى إعادة الأشكال الطفلية فى

مراحل متأخرة من مراحل النمو ، مثل مرحلة البلوغ أو النضج ، ويُرى هـذا مثلا فى الرسوم المنقوشة اللاذعة أو البذيئة التى يرسمها الأولاد بالطباشير على الحيطان أو التى يحفرونها بآلة مدببة . ويُرى هذا أيضاً فى حالات بعض الأمراض العقلية التى تؤدى بالمرضى إلى الارتداد كلية إلى مرحلة الطفولة .

أما النضج الفنى المبكر عن أوانه فيرجع إلى أحوال وظروف فسيولوجية معقدة وغامضة تتعاون بعضها مع البعض فى الوصول إلى هذه الحالة التى يختلف ظهورها عنـد الأفراد اختلافاً بيناً بحسب الأجناس والفنون . وقد كان موتسارت عازفاً ماهراً فى سن الخامسة ثم مؤلفاً فى سن الثامنـة . والغالب أن كل الموسيقيين أفرادٌ نضجوا مبكرين . أما المصورون والشعراء فليسوا على الدوام كذلك ، ويتطلب النثر نضجاً عقلياً أكثر . ويحدث أحياناً أن يطرأ على الأطفال المعجزين توقف فى النمو يكذب ما كان يتوقع منهم .

والتطور الحادث فى الشعوب البدائية برغم أنه يجرى على أفراد بالغين يشمل مراحل مشابهة لتلك التى نصادفها لدى الأطفال . كذلك تُلاحظ حالات النكوص فى الاتجاهات التدهورية وفى العصور الوسطى

بكل البلدان . وعلى هــذا يمكننا القول بأن عبارة « طفولة الفن » ليست استعارة .

٢ — البقايا الطفلية والبدائية :

كان القدماء يقولون : إن الفنان الملهم يشبه المطلع على ماوراء هذا الـكون ، يشبه الـكاهن أو النبي ، أما نحن الآن فنعتقد أن الشيطان وربة الشعر والآلهة هي أسماء خرافية للاشعور ، وأن كل نشاط استطيقي شديد له جـذوره الممتدة تحت عتبة الشعور والتي تتضح في الحماس والانجذاب غـير المقصود الذي يحدث للمتأمل وفي الإلهام والعبقرية الدافعة الملحة والتي تأتي للفنان الخالق حسب هواها ويُحتار في تفسيرها.

ولـكن اللاشعور لن يكون سوى اسماً جميلاً أطلقناه على الفراغات المجهولة الموجودة في علم النفس عندنا ، إذا لم نحاول أن ننفذ بتفـكيرنا إلى غموضه عن طريق « فروض تمثيلية » أو عن طريق « رمزية » التحليل النفسي هو أحدث صورة لها .

وقد اعتقد بعض المفـكرين أن اللاشعور الاستطيقي لدى البالغ هو من بواقي هذه « العقلية الطفلية » التي أعلن روسو وبياجيه وكثير

من التربويين أنها تختلف فى جوهرها عن عقلية الرجل الناضج ، وبناء على هـذا يكون الفنان هو الشخص الذى يحتفظ طول حياته بنصاعة وتلقائية انطباعات وأحاسيس الطفولة . وهو الشخص الذى لم تصبه البلادة والذى لايتكيف أبداً مع هذا العالم بل ينقل عليه فى غير ماتعب عينين بريئتين وشغفاً ساذجاً ودهشة مستعجبة وعقلاً تجرد عن المنطق والأخلاق ، عقلاً شديد الانفعالية مغرماً بالأساطير والأكاذيب شبيهاً بعقل كائن شاب على الدوام .

ويندفع بعض علماء الاجتماع فى أيامنا هذه إلى القول بأن لدى الفنان بقايا استثنائية من « العقلية البدائية » للشعوب الطفلة ، وبأن لديه طريقة من التفكير ومن النظر إلى أشياء يصفها ليفى بريل Levy Bruhl بأنها « صوفية » أو بأنها « سابقة على المنطق » ـ ويريد ليفى بريل بذلك أن يرينا إلى أى حد قد اعتاد الفنان « التشكل والاندماج » فى عدة طبائع فى وقت واحد واعتاد على الأسرار والغوامض من كل الأنواع ، أى أنه اعتاد الأشياء التى تناقض المنطق والتى ينفر منها فكر الفرد الناضج فى المجتمع المتحضر . وهذا هو نفسه طابع الأساطير الدينية والممارسات السحرية والقصص الخرافية التى تحتل

مكاناً كبيراً فى فنون القبائل البدائية قديماً وحديثاً .

علينا أن نستخلص من كل هذه الآراء أن الفكر الاستطيقى أقل خضوعاً للمنطق المجرد مما قد اعتقدت السيكولوچيا العقلية القديمة intellectualiste ولكن هذه النتيجة طبعاً لن تبلغ بنا المعرفة الإيجابية لماهية الفكر الاستطيقى . إن الفكر الذى يقال عنه إنه استطيقى لدى الأطفال والبدائيين تشوبه كثير من الوظائف الخارجة عن المجال الاستطيقى أكثر مما هو حادث بالنسبة للفكر الاستطيقى لدى البالغ أو المتحضر، ويتصف فوق هذا بأنه أقل پوليفونية ، غير أنه من الممكن أن نعتبره سابقاً على الفكر الاستطيقى ذاته ، وعلى هذا الاعتبار تصبح له أهمية شائقة وأساسية فى الدراسة .

٢ ــ دور الحب فى الفن (١) :

يقول موسيه شاعر الحب :

« إن ما يسميه الإنسان فى هذه الدنيا عبقرية ،

---

(١) انظر :

Ch. Lalo, La Beauté et l'Instinct sexuel-A.M.et

Ch.Lalo,La Faillite de la beauté-La femme idéale.

هو الحاجة إلى الحب ، وكل ما عدا ذلك لا جدوى منه .

... قلبك أو أنت ، أيهما الشاعر ؟

إنه قلبك ... »

ويبدأ ستندال كتابه « فسيولوجية الحب » بهذه العبارة : « إننى أبحث وأحاول التعرف على هذه العاطفة التى تتسم كل تطوراتها الصادقة بسمة الجمال » .

وهذا الفهم للحب ليس فقط فهماً رومانسيًّا أو واقعيا، فمن أفلاطون إلى بوالو Boileau إلى غير أولئك نجد الفنانين من مثاليين وكلاسيكيين يكررون هذا الفهم بعينه ألف مرة . يقول ڤولتير : « لو سألت الضفدع ما هو الجمال وما هو الجميل السامى لأجابك من غير شك بأنه ضفدعته » . ويقول نيتشه Nietzsche : « إن كل الأدب الكلاسيكى الفرنسى الممتاز مبنى على الاهتمامات الجنسية ، وإنك لو بحثت فيه عن الغزل والملاطفة والحسيات والصراع الجنسى والمرأة فلن يذهب بحثك أدراج الرياح » .

يقول ريمى د جورمون Remy de Gourmont : « لواستبعد

الحب لم يكن هناك فن » ، و يضيف نيتشه : « . . . لم يكن هناك فن إلا نقيق المهارة الأدائية ، و إنك لو استبعدت الفن لأصبح الحب حاجة فسيولوجية لا أكثر » .

ونوجز فنقول : إن الجمال مبنى على أساس هو الحب ، وأن الحب مبنى على الجمال ، وهـذا الجمال يصدق على الفن كما يصدق على الطبيعة وعلى الغريزة الفسيولوجية للتناسل كما يصدق على الحب المثالى والعذرى أو الأفلاطونى . إن هـذه الآراء التى تبدو لنا عامية قد اتخذت صورة علمية على يد دارون ثم فرويد .

الانتخاب الجنسى :

من بين صور الانتخاب الطبيعى أشار دارون باهتمام خاص إلى « الانتخاب الجنسى selection sexuelle » ويعنى به الظروف المواتية التى تضمن تناسل الكائنات المحظوظة وتحول دون تناسل الكائنات الأقل منها موهبة . وأشار إلى أن الجمال أو حتى المهارة الفنية تكون أحياناً أحد هـذه الظروف . وتضمن عمليـة الانتخاب التناسلى هذه تقدم نوع من الكائنات نحو نمط يزداد جماله أو سمته الفنية مع التطور .

ويلاحظ لدى بعض النباتات أن شدة ألوان البتلات تجذب الحشرات وتهيىء بهذا انتقال حبوب اللقاح وتهيىء كذلك نوع التهجينات . كذا نلاحظ عند الطيور أن جمال الريش — كما فى حالة الطاووس — والقدرة على الشدو — كما فى حالة البلبل — بل حتى القدرة على بناء العش أو على الرقص — كما فى حالة الديك البرى — كلها طرق تدل الشواهد على أنها طرق للإغراء الغرامى . ويتضح من هذا أن الطبيعة بصفة عامة قد حبت الذكور أكثر من الإناث بالمظهر الجميل ، وحسبك أن تقارن الديك بالدجاجة والسبع باللبؤة . أما النوع الثانى فعلى العكس نجد أن « الجنس الجميل » يخالف الطبيعة فى هذه الناحية ، وذلك مرجعه إلى أسباب اجتماعية خصوصاً فى البلاد التى يكون فيها العمل الاجتماعى مقسماً تقسيماً كبيراً . ورغم هذا الشذوذ عن القاعدة فإن هذه الحالة الاستثنائية الظاهرية تؤكد القاعدة السابقة ، ذلك لأن هذا القلب للأدوار الطبيعية يعتبر طريقة أخرى لا تقل ملاءمة عن غيرها لممارسة عمليات الانتخاب عن طريق الجمال .

والمعروف أن نصاعة أزهار النباتات وأن فعل المظهر المنمق

والشدو الشجى وعمليات البناء لدى الحيوانات تبدأ وتنتهى مع مواسم التناسل . أما فى حالة الإنسان فإن يقظة القوى التناسلية تجعل المراهقين شعراء بدرجات متفاوتة ، وأن هـذا النشاط الشعرى لديهم لا يلبث أن يخمد ، ولـكنه يظل على حالته فعالاً عند الفنانين الذين هم ـ اصطلاحاً ـ أشخاص استثنائيون .

وإذن فالجمال والفن والجنسية وجوه ثلاثة لظاهرة واحدة ضرورية فى تطور الحياة .

الجنسية الشاملة فى التحليل النفسى :

استطاع الطبيب النمساوى فرويد ـ باستخدامه لمنهج الملاحظة السيكولوجية المعروف باسم « التحليل النفسى » ـ أن يكشف ويبرز الميكانيزم الهامّ لعملية كبت بعض الدوافع فى اللاشعور عند ما تتعرض لسلطة « الرقيب » الخلقى والاجتماعى . ويرى فرويد أن الغريزة الجنسية أو الليبيدو Libido الأساسى تتعرض لهذا الـكبت بصفة خاصة ، أو على الأقل أكثر من الدوافع الأخرى منذ السن المبكرة . وتجتهد المجموعات المترابطة أو « العقد » المتكونة نتيجة لهذا الـكبت فى الاندفاع إلى أعلى متجاوزة عتبة الشعور ، وتسلك لبلوغ هذا مسالك

أربعة : الأفعال الفاشلة أو الأخطاء اللفظية للشاردين ـ أحلام النائمين ـ هذيان العصابيين ـ وأخيراً الأعمال الفنية التي ينتجها الفنانون أو أحلام اليقظة التي تراود المتذوقين . ويرتبط بهذا الأساطير المعروفة في الأديان .

فالفن إذن وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الفرد ليحوّل طريق الوسواسات الجنسية الآتية من اللاشعور، وبالأخص ذكريات الطفولة التي أتى عليها النسيان، على رموز غير ضارة جعلتها كذلك عملية صياغة أسلوبية مثالية أو عملية إعلاء . ومن قبيل هذا « عقدة أوديب » التي تعني الحب المحرم من طفل لأحد والديه من الجنس الآخر . هذه العقدة (مهما استعمل معها من أساليب التمويه) هي الموضوع الحقيقي لكثير من المسرحيات والقصائد والقصص والحكايات الشعبية مثل حكاية « جلد الحمار Peau de l'Ane » .

يقول رانك Rank : « إن العصابي يريد أن يهضم المؤلم ـ إن جاز لنا أن نعبر بهذه الطريقة ـ أما الحالم فإنه يتخلص من هذا المؤلم تخلصاً شبيهاً بالتخلص من العرق، أما الفنان فإنه يتقيأه »، ومن قبل رانك قال أرسطو بـ « تطهير الانفعالات » . إن كل عمل فني هو

اعتراف Confession ، فالموسيقى ڤاجنر ـ على سبيل المثال ـ وضع بطلات كل أو براته تقريباً فى موقف غرامى بين رجلين . وهذا إيحاء لا شعورى آت من طفولته هو ، فهو قد تربى فى بيت الزوج الثانى لأمه .

قيمة الاستطيقا المبنية على الحب :

و إن أغلب الوقائع التى ذكرها الداروينيون وقائع صحيحة ، لا شك فى هذا ، إلا أن بعض الطبيعيين naturalistes ينكرون عليها كل صفة استطيقية و يرون أن هذه المهارة الأدائية المستمرة التى يظهرها البلبل والتى نجد نحن فيها نوعاً من الجمال قد لا تجد فيها أنثى البلبل إلا نوعاً من إظهار القوة الجسمانية . و يعترض بعض علماء الاجتماع أيضاً بقولهم إنه إذا كان التعليل الداروني يطبق على البشرية لكان علينا أن نقول إن الفنون البدائية أكثر الفنون تمثيلاً للناحية الشبقية لأنها أكثر الفنون قرباً من الطبيعة الحيوانية ، ولكن المشاهد عكس ذلك : فالرسوم فى عصر ما قبل التاريخ والرقصات والزخارف لدى الشعوب المتأخرة فى أيامنا هذه وكذا الملاحم الهندية والإغريقية والجرمانية والفرنسية كلها ذات اتجاه دينى أو حربى ولا يظهر فيها

الحب إلا فيما ندر ؛ وعلى خلاف ذلك نجد الحب يملأ فنون فترات التدهور : وهذه حقيقة تاريخية تعنى عكس المعنى السابق كلية . أما فيما يختص بالمراهقين فهم فريسة تطرف زائد عام شامل لكل ملكاتهم لا ملكاتهم الاستطيقية فحسب ، فهو يظهر بنفس الشدة فى ابتكاراتهم الميكانيكية أو فى الرياضة والتدين لديهم .

وإن كان التحليل النفسى قد قدم لنا معلومات ومبادئ نافعة إلى حد كبير إلا أنها تستدعى الاحتياط . فالكبت مثلاً لا يحدث على الدوام نتيجة لأسباب أخلاقية أو اجتماعية ، كما أن الدوافع المكبوتة ليست على الدوام دوافع جنسية ، فالجندى المقدام يكبت غريزة المحافظة على البقاء ، والشخص المغرور الذى يعيش فى مجتمع سام يكبت بخله ، والرجال جميعاً — على وجه التقريب — يكبتون « رغبتهم فى القوة » أو يكبتون « سطوتهم » . ويعترف فرويد نفسه بأن هذه الميكانيزمات التى توصل إليها تفسر دوافع الفكر الاستطيقى لا اتجاهاته . إن الميول الخارجة عن الميدان الاستطيقى لا يمكنها أن تولّد القدرات التكنيكية، إنها تستثيرها فقط عندما تكون قد تكونت وتهذبت بوسائل أخرى. إن « الاستطيقا الشبقية » التى يقول بها عشاق الجمال متطرفة تطرفاً

شبيها بتطرف « الاستطيقا المجردة عن الحب » التى يقول بها بعض النساك الزاهدين .

٤ — سيكولوجية الإلهام :

العبقرية والجنون :

وضع أفلاطون فى كتابه فدر Phèdre الإلهام الفنى ضمن الأنواع الأربعة للهذيان . ويعدد أرسطو من الفنانين من كانوا مجانين ثم يعمم فيقول : « إن أكثر عظماء الرجال سوداويو المزاج » . ويؤكد مورو د تور Morau de Tours أن « العبقرية نوع من العصاب » . أما لومبروزو Lombroso فيقرر أن العبقرية — بما لها من أزمات عنيفة مفاجئة تتبعها حالات انهباط عميقة — صورة مخففة من صور الصرع . ويتحدث كثير من المفكرين فى هذا المقام عن « المتحللين المتفوقين » أو عن جنون العرض النفسى وعن جنون الكذب والاختلاق ، ويتحدثون على الأقل عن زيادة مفرطة مرضية فى الانفعالية تكون سليمة فى حالة الاستعداد الفنى ولكنها تكون دوزية فى حالة العبقرية . وقد حظيت المؤلفات الممتازة التى أنتجها الفصاميون بالمدح

الكثير لدى الفنانين (الذين يتبعون الإغراء ثم تخيب آمالهم) ولكن هذا المدح يقل كثيراً لدى علماء الطب العقلي (وهم عادة متحفظون) .
ولسنا ندرى إن كان معرض المجانين Salon des Fous فى المستقبل سيستبعد تفاهات المصابين بالجنون المبكر أو بجنون الشيخوخة أو بالشلل الجنونى العام وأنواع العجز المتفككة للهرمين المعتوهين .
إن الخلط بين البوليفونية (تناغم الأصوات) والكاكوفونية (نشاز الأصوات) لهو وصمة من وصمات التدهور .

هذا وكان بعض الفنانين يتعاطون منبهات للجهاز العصبي يؤدى الإفراط فيها إلى هذيانات حقيقية ، فاستعمل ڤولتير و بلزاك القهوة ، و إدجار پو وهوفمان وموسيه وڤرلين الكحول ، وكان موپسان يتعاطى الإتير والكوكايين .

غير أن هذه المنبهات ـ سواء أكانت طبيعية أو مصنوعة ـ يقتصر مفعولها على دفع وتنشيط ميكانيزم قد تنظم من قبل بدونها وخارجاً عنها . ونقصد بهذا الميكانيزم : الفكر التكنيكى . وما تزال هذه المنبهات تدفع وتنشّط حتى تبلغ بالفكر الاضطراب والتلف .
ولنأخذ مثلاً قصص هوفمان : إنها تشبه الهلوسة ، ولكنها لا تفتقر إلى

الأسلوب الممتاز . أما « پيير وچان Pierre et Jean » التى ألفها موپسان فإنها قصص مركزة محكمة إلى أقصى الحدود ومبنية على تنظيم عقلى سليم جدًّا رغم مايؤكده مؤلفهـا من أنه كتبها من أولها إلى آخرها وهو تحت تأثير الإتير .

وإن لم يكن لدى العصابى حين يشغف بفن من الفنون هذا النظام التكنيكى فإنه يهدف إلى تغذية وسوساته وصور العجز عنده من هذا الفن . ويحدث هذا أحيانًا بواسطة الحركة الذاتية السلبية للأشكال الفارغة لديه (مثل التجنيسات assonances والتماثلات والايقاعات المقصودة لذاتها) ، ويحدث أحيانًا أخرى بواسطة دوافعه الوجدانية التى لا شكل لها والتى لم تكبت (مثـل اللذات والآلام والعواطف والانفعالات التى يعوزها التحكم الشعورى) . وهاتان الطائفتان اللتان أشرنا إليهما تمثلان نوعين من العناصر الفوضوية أو المتطفلة التى يعمد الفنانون الأصحـاء ـ على العكس ـ إلى ربطها وإيجاد التوازن بينها فى إنشاءات كونترابنتية منسجمة .

ثم إذا حدث أن أوتيت الدوافع الشاذة أحيانًا القدرة على إيجاد تكنيك سليم فيجب علينا ألا ننظر إلى ذلك ظانين أنه ضرب من

المحال : بل هى المعجزة فى ميدان الاستطيقا ، أو هو الاستثناء الذى يؤكد القاعـدة ويدعمها . والقاعـدة هى أن العبقرية شىء استثنائى خارج عن المألوف ولـكنها ليست شيئاً مرضياً . وإن أغلب المرضى العباقرة كانت لديهم العبقرية برغم أمراضهم. ولـكنها لم تـكن لديهم بسبب هذه الأمراض ، عصبية كانت أو غير ذلك . إن الحركة الذاتية automatisme قد تصل إلى الانسجام مصادفة وقد تستطيع تقليده ولـكنها تعجز عن إنتاجه إنتاجاً منتظماً . وهنا نرى أهمية الدراسـة الاستطيقية الپاثولوچية وفائدتها الـكبرى فى التوصل إلى المقارنات المثمرة، ولـكن علينا ألا نسرف فنطلب منها أن تفسر لنا تفسيراً مباشراً الأشكال التى ذاع أنها سليمة (١) .

---

(١) هذا هو الطريق الذى ينبغى علينا أن نسلـكه فى دراستنا لپاثولوچيا الفنون المختلفـة دون أن يخالجنا الأمل الـكاذب فى أن نـكتشف فيها آثاراً للعبقرية ، فندرس : الاضطرابات الناتجة عن زيادة فى شدة الوظائف (أو كما يقول الأطباء اضطرابات en hyper) مثل : جنون الـكتابة graphomanie ، جنون الألفاظ verbomanie ، جنون الكلام logarrheé ، جنون الألحان melomanie (ويمكن أن نضيف أيضاً جنون

ميكانيزم الإلهام :

إن محركات الإبداع والعبقرية مواضيع لاتقل غموضاً فى الفنون عنها فى العلوم ، ويلخصها برجسون فى قوله : « إنها مرور من التخطيط الديناميكى schéma إلى الصورة ». إن المخترع فى المبدأ يتمثل الصورة أقل من تمثله لطريقة بنائها ، ثم ينتقل من هذا التخطيط الغامض المبسط المجرد انتقالاً تدريجياً إلى صورة واضحة مجسمة .

أما هنرى پوانكاريه Henri Poincaré فيقول متحدثاً عن الكشوف التى توصل إليها هو شخصياً ـ إن النشاط الشعورى يقدم المشكلات ثم يحققها ، وبين هاتين العمليتين الواعيتين يقوم اللاشعور

= الأشكال للفنون التشكيلية) . والاضطرابات الناتجة عن نقص فى النشاط الوظيفى en hypo مثل الصمم الموسيقى أو الأموزيا amusie (ويضاف إليــه عدم الإحساس بالإيقاعات arythmie وبتوافقات الأشكال amorphie ؛ وأخيراً اضطرابات الانحراف en para وفيها : الاضطرابات المرضية العديدة التى ينظر إليها على أنها تجرؤات عبقرية ؛ وقد أنتج القرن العشرون حتى الآن بمفرده مثلما أنتجت الثلاثة القرون التى سبقته مجتمعة : وهذه علامة على حالة تدهور مثمر إثماراً مجتهداً ، وجدير بأن ينتج حركة نهضة .

بسرعة ــ يعترضها التفكك الشديد ــ بمزج المواد الابتدائية التى أوجدها النشاط الشعورى الأول وخاضعاً لعملية التشكيل البنائى للتخطيط ويستخدم فى ذلك كل ما أوتى من طرق وحيل . وهذه المواد الابتدائية تقع فى حالة الأفراد الموهو بين تحت قوة جذب شديد متجه نحو الانسجام، أى أن ما يحدث بالضبط هو أن من وسط هذا الاضطراب والثوران العقيم غير المنتظم تنجح فقط التركيبات التى لديها القدرة على الترابط فيما بينها ترابطاً فيه « أناقة élégance » يحسها المهندس كل الإحساس، تنجح هذه التركيبات فى الوصول إلى وضح الشعور : وهذا هو ــ فى ميدان العلوم ــ خصوبة العبقرية الملهمة .

وميكانيزم الاكتشاف والخلق الفنى يبدو من نفس النوع السابق الذى يتحدث عنه پوانكاريه، بالرغم من أنها تختص بمواد ابتدائية مخالفة كل المخالفة لنظيراتها فى النوع السابق ، والتخطيط الذهنى هنا يتمثل فى المسودة أو الرسم السريع أو الارتجال ، وكلها أشياء تلعب دور مغناطيس خاص مكلف باستخراج حبيبات برادة الحديد من وسط حبيبات التراب، فهو يجذب البرادة ويستبعد التراب . وقانون الجاذبية الذهنيه الذى يُبرز من الظلام الإنتاجات المبهمة للنشاط اللاشعورى هو الميل العام للفكر

نحو تحقيق أكبر قدر من النتائج بأقل قدر من النفقات : وهو بالضبط ما نسميه انسجاماً ، أو ـ حسبما تقول اللغة الدقيقة لعلم النفس الحديث ـ هو « الشكل الحسن » أو « البناء القوى » ، أو هو فى الفنون « البناء الأعلى suprastructure » . إن الإلهام خصوبة فريدة فى الوظيفة الكلية لإنشاء الأبنية ، الوظيفة المتخصصة فى تكنيك معيَّن (١) .

---

(١) عندما يؤلف الشاعر بعض الأبيات يمكن القول بأنه تكون هناك حالة نفسية غامضة أوحتها حادثة ما تبلورت فى صورة بيت أو اثنين ، أعنى أن هذه الحالة تجلب من اللاشعور الألفاظ الملائمة تماماً بطريقة تشابه تخير البلورة للجزيئات التى من نفس عنصرها والتى تكون سابحة فى المحلول فوق المشبع بالملح ، وتأتى هذه الجزيئات فتصطف فى مكانها المضبوط حتى تكمل صفحة البلورة كما قد خططتها فى المبدأ الجزيئات الأولى . والأبيات الأولى فى القصيدة ترسم تخطيط الأبيات التالية ، أى أنها تفرض على الشاعر الصورة المجسمة وإن كانت غامضة للقوافى أو على الأقل للتجنيسات assonances ثم للإيقاع أو على الأقل لعدد الوحدات ، ثم للتسلسل والترابط المنطقى أو للنغمة الوجدانية ، وكل هذه الأشياء يمكنها أن تكون بناء كاملا متماسكا . إن التخطيط صورة غير واضحة ولكنه ـ فى الوقت ذاته ـ ليس صورة مجردة . إنه صورة تحتوى فى نفس الوقت على الكثير المفرط والقليل المسرف فى القلة . فالقوافى المختلفة الممكنة الدخول فى القصيدة تواجه بعضها البعض وتختبر قيمتها =

= النسبية فى محاولات تكون شعورية عند العروضى المجتهد وتكون لاشعورية لدى الشاعر الذى يقال عنه إنه ملهم ، وتقوم قوة الجاذبية الناجحة بعملية جذب القوافى المحققة لأكبر انسجام وأقل تفكك والتى تملأ الفراغات خير ملء وتزيل بطريقة أكيدة ما يحويه التخطيط الشعورى من زيادات .

انظر :

E.Poe : Philosophie de la composition.

Ch.Lalo : Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration : Journal de Psychologie, 1926 p. 11 - 51

وتحدث عملية الاختيار هذه أيضاً عند الموسيقى الذى يؤلف قطعة ترديدية fugue بالنسبة للجمل اللحنية والتوافقات الممكنة الوجود والممكنة الدخول فى المؤلف . وتحدث أيضاً لدى المصور الذى يبدع لوحة معبرة ، بالنسبة للخطوط والألوان التى تتوافق حسب القوانين الخاصة بالبوليفونية التشكيلية la polyphonie plastique

٤ — الخلق والتأمل (ختام)

البناءات الصادرة عن تفكير

النشاط التكنيكى الشعورى :

إن الدور الرئيسى الذى يلعبه اللاشعور فى كل فكر استطيقى دور لا سبيل إلى إنكاره ولكنه دور يجب مجابهته فى حذر؛ لأنه قد بولغ فيه مبالغة وصلت إلى حد الخرافة .

وعلينا ألا ننسى أن بجانب « العبقرية » التى يسيطر فيها اللاشعور الذى لا سبيل إلى تفسيره توجد المهارة الفنية le talent بما لها من حقوق . وتعنى المهارة الفنية دراسة وتفكيراً واستخداماً لتكنيك قد فهم فهماً واضحاً واستخداماً لحرفة مكتسبة . وحتى نوضح أهمية هذا الجانب نذكر ما قيل فى شأن بعض المؤلفين المتفاوتين أمثال برليوز Berlioz إنهم « العباقرة الذين لم ينقصهم إلا المهارة الفنية » . وإن الغالبية العظمى من الفنانين يصححون تخطيطاتهم الأولى ويصححونها كثيراً ، وحتى عندما لا نراهم يفعلون فذلك إنما يعنى أنهم

قد راجعوا هـذه التخطيطات من قبل فى أذهانهم وعلى مهل . وإن الأعمال الفنية التى ينتجها الفنانون تلقائيًّا فى مرحلة الشباب تكون دائمًا أقل درجة من الأعمال التى ينتجونهـا فى مرحلة نضجهم المتّسم بالاجتهاد . والحق أن فى نشاط الفنانين الملهمين يوجد من التفكير أكثر مما يعتقد الكثيرون وأكثر مما يعترف به هؤلاء الفنانون أنفسهم.

١ — الحاستان الاستطيقيتان [١] :

لا شك أن الإبصار والسمع هما الحاستان الساميتان العقليتان والاستطيقيتان ، فعليهما تعتمد اللغة المقولة واللغـة المكتوبة بل وكل الفنون الجميلة ، فنحن لا يمكننا إلا عن طريق الاستعارة الملطفة أن نتحدث عن فن الطهى أو عن فن العطور أو عن سيموفونيات المشروبات الروحية symphonies de liqueurs التى كان البطل الغريب الأطوار فى قصة A rebours لـ Huysmans يعزفها على « أرغن فمه »

(١) انظر :

Ch.Lalo : les Sens Esthétiques. Revue philosophique, mai, juin 1908

ولا أن نتحدث حتى عن « اللمسية tactilisme » التى يقترحها بعض « المستقبليين » (١) .

غير أن هذه الحقيقة الكونية لا تعجب بعض النظريات التى لا تحترم إلا قليلاً الصفات النوعية الخاصة بالجميل . من قبيل هذا ما يؤكده جويو Guyau من أن الإحساس باللذة الرقيقة عند وضع الثلج على جبهة المحموم هو جمال، وأن سكان جبال الألب عند ما يتعبون و يشربون من لبن الرعاة إنما يشربون فى طزاجة هـذا اللبن « سيمفونية رعوية» ! ولـكننا لا نستطيع فى الواقع إلا أن نرد قائلين : إن السائح المسافر مهما كان منهوك القوى يمكنه بكل سهولة و يسر أن يميِّز بين استساغة اللبن و بين جمال المنظر !

والحقيقة أن الحاستين الاستطيقيتين تحتكمان على ثلاث ميزات كبرى تجعل لهما مكاناً ممتازاً بين الحواس الأخرى، فهما أولاً : أكثر الحواس

---

(١) المستقبليون les futuristes فئة من الفنانين الحديثين يهدفون إلى أن يقدموا فى اللوحة الواحدة وفى نفس الوقت الانطباعات الماضيــة والحاضرة التى تعبر عن الحركة ومراحلها (المترجم) .

تجرداً عن الغرض وهما تعملان عن بعد وتشملان مجالاً فسيحاً من الأحاسيس المحايدة أو التى لاتتعلق بالوجدان إلا أقل التعلق، وثانياً : إن تركيباتهما أكثر وفرة ودقة ، وثالثا : فإن هذه الدقة تزداد حدتها بطريقة فريدة نتيجة المعاونة الفعالة للحاسة العضلية . فنحن نسمع سمعاً سلبياً الأصوات التى نصدرها نحن إصداراً مباشراً (على الأقل الأصوات التى تصدر على فترات ثمانيــة intervalles d'octaves) حين نقوم « بالغناء الباطنى » أى والفم مقفل . كذلك فنحن معتادون متابعة الخطوط بحركات من عيوننا وأعضائنا . هذه الإعادة الإيجابية وهذا التنويع الإرادى للأحاسيس السامية يسمحان أولاً بقياس هذه الأحاسيس بدقة أكبر ، مما يمهد السبيل إلى للتركيبات الـكونترابنتية ويضفيان ثانياً على الأحاسيس صفة الحيوية والشخصية والذاتية . وبعبارة أخرى إننا « نضع شيئاً من ذاتنا » فى حركة السكون أو فى فترة موسيقية تعبر عضلياً عن صيحة الألم . وواضح أننا لا نستطيع أن نقول نفس الـكلام عن طعم أو عن درجة حرارة ما لأن دورنا معها يقتصر على الإحساس بها بطريقة سلبية ، ولأن التوافقات الغامضــة الـكائنة فيما بينها والتى لا تعبر عن شىء خارجاً عنها لن يمكنها بتاتاً

أن تدخل فى ألعاب البوليفونية ، كما تدخل الحاستان الساميتان فيها بجدارة وامتياز .

٢ — وحدة قوانين الفكر الاستطيقى أو تعددها :

ليست ثروة الأحاسيس الاستطيقية سوى شيئاً أولياً لا أكثر . فالفكر الاستطيقى بأشكاله المركبة يعمد إلى تحليلات وتركيبات مجموعاتية تخضع لقوانين عقلية كلية .

« نقد الحكم الذوقى » عند كانط :

وأشهر تعداد لهذه القوانين الرئيسية هو تعداد كانط الذى توصل عن طريق « فلسفته النقدية » و بطريقة منظمة، إلى أنه يوجد فى الحكم الاستطيقى الأربع مقولات أو الأربعة أشكال اللاتجريبية العقلية التى شملها من قبل جدول الأحكام المنطقية التقليدى عند المدرسيين (١) .

(١) وهذه بعض تفاصيل هذا النقد الشهير . لكى نعرف أى نوع من اللذة استطيقى يمكننا أولا أن نضع أنفسنا عند وجهة نظر أو عند « لحظة » تقدير الكيف عارفين أن « الرضا الذى يحدد الحكم الذوقى ليس بذى فائدة على الاطلاق » بمعنى أن الاستمتاع الاستطيقى لا يهتم بحقيقة أو طبيعة موضوعة ، على عكس الاستساغة الحسية والرضا الخلقى اللذين يتطلبان فى ذاتهما تملك الموضوع وتحقيقه على التتالى . إن المصور يعجب بثمرة ما أو =

والنصر المألوف الذى تحققه المذاهب النظامية هو التعبيرعن الفروق الباهتة العابرة بعبارات ثنائية الألفاظ قوامها كلمات جامدة ثابتة تعارض الواحدة منها الـكلمة الملاصقة لها . مثال ذلك عبارات : الشـكل والمضمون ، الفـكر والمادة ، ويكون فى مقدورنا أن نضع فى كفتى هذه العبارات الثنائية التناقضية كل الفروق الطفيفة فتصبح بهـذه الطريقة أكبر تأثيراً نتيجة لصلابة هيكل العبارة الذى بنى خارجاً عنها .

= بصورتها ولـكنه كفنان لا يحس أى رغبة فى أكلها أو فى بيعها ـ أما إذا قدرنا مدى القيم الاستطيقية من وجهة النظر الثانية : الـكم « فإن الجميل يكون مايعجب عموماً وبدون مدرك عقلى » فنحن لانعرف شيئاً عاماً universel إلا بواسطة مدركات عقلية concepts أوأفـكار مجردة كلية . أما الجمال فهو وحده الملموس أى المحسوس فى نفس الوقت الذى هو فيه عام؛ ويلاحظ أن فى قولنا أنه مشترك بين الناس أننا نعنى أنه يجب على الأقل أن يكون معترفاً به من كل الناس . وأن الاستثناءات التى تلاحظ فى الواقع لاتمنع مانرى أنه واجب أن يكون بالنسبة للحكم الاستطيقى وبالنسبة للحكم الأخلاقى أيضاً . إن طعم ثمرة من الثمار يلذ أولا يلذ وهـذا شىء ذاتى غير قابل للمناقشة . أمانحن فنناقش فى قيمة طبيعة صامتة ينبغى أن يتفق عليها كل أهل الذوق ـ ومن وجهة النظر الثالثة : العلاقة : يتحدث كانط عن العلاقة بين الوسيلة والغاية وهو الموضوع الأساسى لملـكة الحـكم فى نظر =

ابتدأ كانط من القوانين المنطقية للعقل المجرد وقرر أن يبحث عنها وأن يجدها فى كل ميدان . غير أنه لاحظ أن الحكم الذوقى لايتطابق مع هذه القوانين تطابقاً كاملاً ولكنه فى نفس الوقت وجد أنه ليس

= مذهبه الفلسفى «الحكم الذوقى ليس له من أساس سوى صورة الغائيه التى تكون لشىء من الأشياء (أولما يمثل هذا الشىء) » « والجمال هو صورة من غائية شىء ما من حيث هو محسوس فى هذا الشىء دون تمثيل لغاية » . وبعبارة أخرى ينبغى علينا أن نشتبه فى وجود غاية دون أن يكون فى مقدورنا تحديدها ؛ علينا أن نعتقد أن هناك غاية وليس علينا أن نعرف على وجه الدقة ماهى . مثال ذلك عالم الأحياء عندما يتمثل الوظيفة الحقة للثمرة ودورها فى حفظ النوع أو البستانى عند ما يتمثل قيمتها فى السوق ــ إذهما فى هذه الحالة لا يفكران فى قيمتها الاستطيقية . فإنه حتى يتمكن الفنان من الإعجاب الاستطيقى بشىء فعليه أن يتجاهل هذه الغايات ولايستبقى فقط سوى الاحساس غير المحدد بغائية فى الطبيعة . وهذه هى الصورة النقية للغائية المجردة عن المضمون المحسوس . وختاماً فإن كل حكم يمكن أن يكون له ثلاثة أنواع من الأشكال ، فهو إما أن يقرر فقط وبكل بساطة واقعة من وقائع الخبرة أوالتجربة ، وإما أن يبين ضرورة علمية ، وإما أن يفترض إمكانية منطقية. وميزة الحكم الاستطيقى هو أنه يقيم « ضرورة ذاتية ممثلة تمثيلا موضوعياً على أساس افتراض معنى مشترك » « فالجميل هو مااعترف الناس ــ دون مدرك عقلى ــ بأنه موضوع رضاء ضرورى» وبعبارة أخرى ــ من ناحية =

عسير الفهم كلية. وقد كان شعور كانط بهذا الالتباس ميزة كبرى خاصة فى عهد مذهب لايبنتس العقلى l'intellectualisme leibnizien والمذهب العاطفى الاسكتلندى le sentimentalisme écossais والدجماطية شبه الـكلاسيكية على طريقة فنكلمان. أما ناحية الضعف الفعلية فى نظرية كانط فهى أنه قدم أربع « عبارات تناقضيـة antinomies » على أنها حلول، فى حين أنها فى الواقع ليست إلا أربعة « رفوض كبرى » للحلول. ويقتصر دورها الحقيقى على الإشارة إشارة واضحة عميقة إلى السبب الذى من أجله ظلت أربع مشاكل

= الشكل — يصبح الجميل نوعاً من « الإلزام الإستطيقى l' imperatif esthétique شبيه إلى حد كبير بالإلزام الخلقى فى أنه سابق على الخبرة a priori (ولـكنه ليس إلزاماً قطعياً أومطلقاً مثله). فى الحـكم على ثمرة من الثمار بأنها جميلة » ليس ثمة ضرورة منطقية أوتجريدية تبعث عليه كما هو الحال مع قضية رياضية أو فيزيقية. إنمـا هناك ضرورة شخصية وأمر من شعورنا الاستطيقى نحس أننا خالفناها إذا أصدرنا حكما مخالفاً.

هـذه هى الأربعة الشروط الصورية التى ينبغى على كل فرد أن يُخضع لها إخضاعاً سابقا على الخبرة كلّ لعبة حرة تقوم بها حساسيته لتتفق مع فهمه فى حكم ذوقى أياً كان « المضمون » أوالمادة الحسية التى تقدمها التجربة سواء كان موضوعاً طبيعيا أوعملا فنياً : رمزاً للتوافقات الأخلاقية وفوق الحسية.

رئيسية دون حل فى مذهبه . وعبَّر كانط عن نظريته فى هذه العبارات التناقضية الأربع التى تبدو مريحة جداً برغم أنها (أو لأنها) صعبة الفهم : الجمال هو « انبساط مجرد عن الغرض — هو عمومية universalité بدون مدرك عقلى — هو غائية دون غاية — هو ضرورة ذاتية » (١) .

٣ — القانون الأساسى للمقولات التسعة الاستطيقية :

يستبعد كثير من الفلاسفة العقليين « الاتجاه التعديدى » الجامد الذى يقسم إلى « مقولات » عديدة على طريقة أرسطو وكانط ويرون أن كل صور الفكر ما هى إلا تطبيقات منوعة لاتجاه أساسى واحد يهدف إلى السير بالمتباينات نحو الوحدة .

وهذا القانون الاقتصادى الذى هو مطمح الفكر الإنسانى فى المجال

(١) هذه العبارات الأربع الشهيرة تبدو تقريباً على صورة عبارات تناقضية لا حل لها فى المعرفة السوية ولكنها قد تكون ذات حل فى اللامعروف. ووظيفتها الحقيقية هى أن تكون أربعة تخطيطات عقلية مجردة سابقة على الخبرة خاصة « بنقد العقل المحض » ولكنها ليست قوانين ضرورية للتفكير بل قواعد عملية هدفها بناء مدركات عقلية استطيقية أو بناء دلائل أو علامات لتطبيقها على اختلافات وتنوعات الخبرة فى الفنون وفى الطبيعة .

العلمى المختص بالوقائع وفى المجال الخلقى الخاص بالفعال هو نفسه القانون الرئيسى المختص بلعبة التراكيب البوليفونية التى هى روح الحياة الاستطيقية.

ويمكننا أن نطبق هـذا القانون على درجات ثلاث مختلفة من ملـكاتنا الثلاث الرئيسية : العقل ــ الفعالية ــ الوجـدان . وهـذه الدرجات نعنى بها : درجة الانسجام المحقق ، ودرجة الانسجام المطلوب، ودرجة الانسجام المنعدم . وهكذا تنتج عندنا تسعة مقولات استطيقية أو تسعة أشكال رئيسية للقانون الـكبير الخاص بتنظيم القوى العقلية (١).

---

(١) جدول المقولات التسعة الاستطيقية : بخلاف التراكيب المعقدة الخارجة عن المجال الاستطيقى والتعميات والاقتباسات الاستعارية فى الفنون والأنواع الفنية مثل تصويرى pittoresque ، تشكيلى plastique ، عمارى monumental ، شعرى poétique ، مسرحى théatral ، روائى romanesque ، غنائى lyrique ، مؤثر pathétique ، كهنوتى hieratique ، صوفى mystique ، لطيف joli ، خلاب charmant ، هزئى ridicule ، كاريكاتورى caricatural ، مازح plaisant ، أصيل de caractère ... الخ .

انسجام	محقق	مطلوب	منعدم
عقلى	جميل beau	رائع sublime	نا كت spirituel
فعالى	هائل grandiose	تراجيكى tragique	كوميكى comique
وجدانى	طلىّ grâcieux	دراماتيكى dramatique	فكاهى humouristique

والعقل من وجهة عمله الاستطيقى هو قبل كل شىء إدراكٌ للعلاقات الحسية ، أما الفعالية فهى إيحاء من الإرادة الحرة أو من الجبرية ، والوجـدان هو انطباع مستحب لنماء الحيوية الشخصية أو الجماعيـة . ولسنا بحاجة إلى القول بأن نزعتنا التشبيهية الطبيعية تنقل ملـكاتنا بطريقة رمزية إلى الـكائنات الدنيا وإلى الأشياء غير الحية .

الانسجام المحقق : الجميـل ــ الهائل ــ الطلى .

يقال للمعبد الإغريقى إنه جميل ، ولقصرٍ مصرى إنه هائل ، ولڤيللا أقيمت للرفاهية إنها طلية gracieuse . وهذه المقولات الاستطيقية الثلاثة تشترك فى افتراضها تحقق الانسجام تحققاً فعليًا ، وفى افتراض وجود التناسب السليم بين الأجزاء المختلفة فى كل واحدٍ ، وتشترك أيضاً فى افتراض وجود القدْر المتزن .

الجميل الحق le beau هو الانسجام يحس به العقل ويقدره الذوق ، وهو الذى يبلغ بدون مشقّة أكبر قدر من المفعول بأقل قدر

من الوسائل . وهذا النجاح المتحقق هو رضا من نوع عقلي أكثر من كونه انفعالًا بالنسبة للحياة الوجدانية أو فعلاً بالنسبة للإرادة ، ويقارنه فنكلمان « بالماء الصافي الذي يكون من النقاوة بقدر ما يكون مجرداً من الطعم » .

أما الهائل le grandiose فهو يفترض في تحقيق الانسجام نوعاً من الانتصار السهل على مادة عسرة التشكيل ، يفترض شيئاً يشبه الإرادة المسيطرة المتحكمة في نفسها وفي الأشياء ، ويشمل إيحاء بالفعالية إلى جانب حكم العقل . ومن هنا كان هذا الانسجام جليلاً مهيباً حافلاً بل ضخماً .

والطلي le gracieux ، واللطيف le joli ،والأنيق élégant والرقيق mignon ، والمتأنق le coquet توحي على العكس بتعاطف فيه حماية لكائنات ولأشياء صغيرة وضعيفة ، أي يوحي بتضامن اجتماعي وعالي قائم لمصلحتنا على أساس تنظيم سلمي يعرف تلقائياً كيف يجعلنا نقبله عند ما يلاطف حياتنا الوجدانية ، ومن هنا يأتينا بزيادة لطيفة في شعورنا بذاتنا : بالسحر .

وهذه هى الصورة الاستطيقية الأولى ، الصورة المباشرة الممتلئة لقانون الانسجام العالمى [١] .

---

(١) كلمة جميل بالمعنى الواسع تعنى أى قيمة استطيقية . أما بالمعنى الضيق الذى نحصرها فيه هنا فهى تعنى قيمة خاصة وسط القيم الأخرى .

هـذا الفهم للجميل على أنه أقصى وحدة منسجمة مع أقصى تعدد قد أحس به منذ العصور القديمة أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وأكده القديس أوغسطين ثم عاد إليه الديكارتيون وليبنتس وكروزاس والأب أندريه ، حتى أصبح فى عصرنا الحاضر فكرة عادية . وهذا الفهم يحاول بصفة عامة أن يفسر المقولات الاستطيقية التى نحاول نحن تمييزها هنا بوجهة نظر واحدة وبدون الإشارة إلى الفروق التى لامفر منها ــ لذلك يمكننا أن ننحى باللائمة على بعض هذه العبارات لبعدها عن الوقائع ولقبولها تطبيقات تعسفية . من هذا القبيل التعريف الذى قال به ديدرو Diderot فى الموسوعة l'Encyclopédie « الجمال لفظ نسبى يدل على القدرة على إثارة علاقات مستساغة فى نفوسنا ــ وقلت مستساغة لأطابق المعنى العام الشائع للفظة الجمال ولـكنى أعتقد من الناحية الفلسفية أن كل مايمكنه أن يثير فينا إدراك العلاقات فهو جميل » . وهـذه عبارة تمتاز بأنها توحى بأن العلاقات غير المستساغة الرذلة القبيحة فى الطبيعة يمكن أن تصبح جميلة فى الفن ولـكننا نضيف فقط إلى عبارة ديدرو « . . . بشرط أن تـكون العلاقات بوليفونية بما فيه الـكفاية » .

ويرى شللر وفولـكلت فى الطلاوة : « تعبيراً عن نفس جميلة فى =

الانسجام المطلوب : الرائع ـ التراچيكى ـ الدراماتيكى :

إن حالة رجل وقع فريسة لدوار عقلى نتيجة مواجهته الطرفين اللانهائيين ـ كما يقول پسكال ـ هو مثال للرائع sublime . أما أوديب فى صراعه ضد الجبرية الخارجية للقدر وفى انصياعه للظلم أو پزوميتيه Promethée فى إصراره على الثورة الخالدة فى صفاء ثابت ، فهذا هو الفعل التراچيكى . وأما الموت المفاجئ المؤثر الذى باغت چولى Julie بطلة روسو أو ڤرچينى بطلة برناردان دسان پيير فهذا هو الانطباع الدراماتيكى dramatique [1] .

= الظاهر » أما سپنسر وڤيرون وغيرهما فيجعلون منها اقتصاداً للقوى وسهولة بلاجهد ، قريبة من الحرية (برجسون) وتابعة لاستمرار للحركة يسمح بالتنبؤ بسهولة بالمراحل التالية بناء على المرحلة السابقة لها : مثال ذلك : إيقاع ما أو خط منحن ـ وللاحظ أن الفهم الأول واسع بإفراط بينما الثانى ضيق بإفراط : وهما ليسا إلا أشكالا غير صريحة للوحدة فى التعدد تنسى أثر سيادة الحساسية والضعف اللذين يضفيان صفة الأنوثة على كل طلاوة حتى غير الحية منها . « والطلاوة كما يقول باير كأقصوصة متفائلة تحكى القوة وتخلد لحظة الجهد الأقل » .

(١) كانت الصفات : دراماتيكى وتراچيكى وكوميكى مقصورة على الفن المسرحى بدون مبرر ، ولكننا هنا لا نأخذها على هذا المعنى الضيق . انظر :

Ch. Lalo, Le Terrible, le Paisible, le Risible : Revue d' Esthétique, 1948.

وأمثلة ذلك فى العمارة : الـكاتدرائية القوطية وتمثل الرائع . أما أطلال أثر قديم صارع القرون ففيـه شىء من التراچيكى ، وأما الدراماتيكى فيمثله بيت اضطرمت فيه النيران أو نسفته القنابل .

هـذه المقولات الثلاثة الجـديدة قد حددت وعرّفت حسب الانسجام أيضاً ، ولـكنه انسجام مطلوب مرغوب نود تحققـه أى أنه لم يتحقق تماماً . إنه انسجام لا يمكن أن يصنع أو يتحقق فى عالمنا هذا ولـكننا نحسبه ممـكنا أو محتمـلاً فى عالمٍ عالٍ ، إلا أننا لا نفهمه كل الفهم .

الرائع بالنسبة للعقل صراع بين أفكار مطلوب البت فيها ، هو لغز مطلوب حله « من أعلى » بحل ينبغى أن يـكون خارجاً عنا وعن الـكائنات الممثلة بل خارجاً عن الطبيعـة ذاتها . إن الرائع باتصاله بما وراء الطبيعة و باللا نهائى له مسحة من الدين أو الميتافيزيقا .

والتراچيكى إيحاء بصراع ضد مصيبة مقدّرة ، هو عراكٌ يقوم به كائن يعتقد أنه حر ضد جبرية خارجية لا مفر منها ولا راد لها . ورغم ذلك يرفرف عليها إيمان بانسجام لا يعرفه هذا العالم . فالملحمى والبطولى أنواع أخرى تدخل ضمن هذه المقولة المتسامية نفسها .

أما الدراماتيكى فهو لايهدف إلا إلى إثارتنا انفعاليا ويود على الدوام أن يكون مؤثراً . وجدير بالذكر أننا نجد ـ تماماً كما يقول المتشائمون ـ أن المتناقضات المفاجئة والأحداث العنيفة المؤلمة هى أهم منابع لانفعالاتنا الشديدة ، إن الدراما le drame تثير فينا إحساسات حيويتنا الشخصية إزاء قلق أو انعطاف ضعيف وتثير فينا كذلك التضامن الاجتماعى ، عن طريق مشاهدة أفراد غير متكيفين يقاسون من بيئة لم توجد لهم وليس لأى منهم قدرة على تعديلها .

التراچيكى هو الرائع بالنسبة للفعل كما أن الدراماتيكى هو الرائع بالنسبة للوجدانية . وإن الرائع هو التراچيكى بالنسبة للعقل : هذه هى الثلاث صور للانسجام المتحقق وللانسجام المأمول تبعاً لسيطرة إحدى هذه الملكات الثلاث الرئيسية على غيرها [1] .

---

(١) يبدو أن أرسطو ينسب إلى التراچيكى وإلى بعض الأنواع الموسيقية مهمة « تطهير الانفعالات » عن طريق الرعب والشفقة . ونظريته فى إشارتها إلى الإحساسية الانفعالية أكثر من الفعالية الحرة تنطبق على الدراما أكثر من انطباقها على التراچيديا الكبرى ـ وكانط يرى فى الرائع le sublime انتقاماً لحريتنا من اللانهائى فى الكبر أو فى القوة الذى يوشك أن يحطمنا لولم تكن حريتنا ذاتها لانهائية على طريقتها. وهكذا نرى أن كانط قد خلط التراچيكى بالرائع بتدخل الاستقلال الذاتى =

الانسجام المنعدم : النا كت ـ السكوميكى ـ الفكاهى :

وثمة مجموعة أخيرة من ثلاث قيم تختص بالانسجام ، ولكنه فى هذه المرة انسجامٌ منعدم ، حيث وحدة ظاهرية كاذبة نكتشف فيها تفككاً خفيًا حقيقيًا : إنه لغز نحله « من أسفل » بوسائلنا وطرقنا الخاصة .

هذا الميكانيزم إذا كان يمس العقل بصفة خاصة يكون روح المزح

= الخلقى فى الميدان ـ وقد دفع بعض المعاصرين بهذا التحليل إلى أبعد من هذا فأنكروا على الاثنين ـ التراچيكى والرائع ـ كل قيمة استطيقية ـ ويفسر هجل التراچيكى بأنه تصادم بين قوتين تحتكم كل منهما على حق تحقيق جوهرها ولكنها لا تبلغ إلى هذا التحقيق سبيلا إلا إذا انتهكت حق الأخرى الجدير بالاحترام . فالبطل التراچيكى « مساق رغم أخلاقيته ـ أو لنقل بسببها ـ إلى ارتكاب الآثام » وهذا يبرر آلامه ، يبررها على أنها تكفير لما ارتكب . غير أن هذا « الإثم التراچيكى » ليس شيئاً لا مفر منه ، وتشهد على ذلك الإرادة الراسخة للواجب عند أبطال كورنى Corneille وبعض مشكلات الضمير عند إبسن Ibsen وبراءة « التراچيكى اليومى » الذى قال به مترلنك Maeterlinck وتنتصر عند شوبنهاور الإرادة اللاعقلية للحياة والشفقة والزهد والتشاؤم، فالعالم تراچيديا متقنة الصنع أكثر من اللازم ، والتراچيديا عالم واقعى أكثر من اللازم .

esprit de plaisanterie وأحط درجة فيه هي التلاعب بالألفاظ calembour الذى يعنى وجود معنيين خفيين وراء لفظ واحد: ومن قبيل هذا هذه الأمثلة[1] : «Une jambe de bois,ça sert d'os» أو « ... la fiente de l'esprit qui vole » كما قال هوجو أو «Un cèpe tua Jenner»

وقد استخدم هومير هـذا التلاعب بالألفاظ على لسان أوليس Ulysse بخصوص كلمة Personne واستخدمه القـديس متى فى الإنجيل على لسان يسوع بخصوص كلمة Purre .

النكتة الحقيقية تلعب قليلًا بالـكلمات أو بالصيغ ولـكنها تلعب بالأفكار الموحاة التى يزخر بها ميدان « البصيرة esprit de finesse »[2] بالمعنى الاستطيقى الذى يمكننا أن نعطيه لعبارة پسكال هذه والتى تشير إلى المعنى المستنتج النا كت ، ولا يمكن للتعبير الصريح إلا أن يؤدى

---

(١) لا فائدة من ترجمة هذه الأمثلة ، والفـكرة فيها أنها لدى سماعها يمكن أن تعطى معنيين مختلفين تماماً ومثال ذلك باللغة العربية : « قرعت الباب حتى كل متنى فلما كل متنى كلمتنى » (المترجم) .

(٢) انظر كتاب «پسكال» لنجيب بلدى ص١٨١ : الفرق بين العقل الرياضى والبصيرة . (المترجم) .

إلى نتيجة خلاف ذلك . تقول إحدى شخصيات موليير لصيدلى يحمل حقنة شرجية : « إننا نرى أنك لم تألف الحديث إلى الوجوه » ، ويقول فرويد عن النكتة إنها « تهرب من الكبت » . أما ربليه الذى لم يكبت إلا القليل فإنه كان يؤثر اللفظ المباشر الفاضح أى يؤثر التهريج على النكتة [١] .

والكوميكى le comique هو فكاهى الفعل، كما أن النكتة

---

(١) وهكذا علينا أن نفهم أن أحسن « نكتة فرنسية » أو « باريسية » هى التى تدع مجالا للتفكير العميق تحت صور ماجنة فى الظاهر . وقد قال شامفور Chamfort عند بدء الثورة « إنهم فى فرنسا يتركون أولئك الذين يشعلون النار ويضطهدون الذين يدقون أجراس الإنذار » وتشتمل هذه العبارة المجازية البديعة على جانب هام من علم الاجتماع ومن التاريخ الحديث . إنها معجزة تكاثر الأفكار ـ ويمكن أن نلاحظ أن اللغة الفرنسية من اللغات التى توشك أن تود الخلط بين الفكر وبين المزاح فى كلمة esprit (التى تعنى العقل والنكتة) وهذه إحدى صفات الشخصية القومية وهى كذلك حقيقة كلية . النكتة توحى بمعنى العقل أكثر من الوجدان أو الفعالية (چان پول ، برجسون) . انظر :

Ch. Lalo, l' Esthétique du Rire.' Flammarion.

هى كوميكى العقل . والـكوميكى يفترض قبل كل شىء فى الحركة المضحكة وجود مظاهر حرية متقلبة ولا عقلية نصححها بتهكم ضحكنا ، نصححها لأننا نـكتشف فيها حركة ذاتية خفية قد حلّت محل هـذه الحرية المدعاة فى حين أننا كنا نعتقد أن هـذه الحركة تتغير وتتعدل حسب إرادة الشخص الذى نسخر منه . وهـذا هو المعنى الدقيق الـكوميكى لانحلال الانسجام .

وهكذا فنحن نضحك من بخيل أو من شخص نافر يكره عشرة الناس لأننا نعتقد أن فى استطاعتهما ألا يكونا كذلك . ولـكن إذا أحسسنا خلال بعض الشواهد أن هناك جبرية مصدرها عاطفة عميقة أو آتية من الغريزة أو ناجمة عن مرض عقلى فإن الانسجام لا يكون حينئذ مضطرباً مختلاً فى نفس الاتجاه السابق . وهنا نلاحظ أن الـكوميديا تقترب من حدود الصراع conflit التراچيكى . وهـذا بالضبط هو ما عنـاه موليير عنـد ما كتب لإحـدى مسرحياته الـكوميدية عنوانا ثانياً يوحى بأنها ليست كذلك ، فـكتب « النافر Le Misanthrope » أو المـكتئب العاشق L'Atrabilaire Amoureux.

وأخيراً لحنيننا للانسجام المنعدم واستهجاننا لكل من يحط منه يمس ويؤثر على الخصوص فى حياتنا الوجدانية عن طريق إحساسات الفكاهى أو الهزأة وما تشمله من معان فروقية عديدة مختلفة تبدأ من السخرية التعبيرية وتنتهى بالسخرية على الطريقة الجلوازية الرابلية مارة بالهراء والكلام القارص والكاريكاتور والنقائض parodies والأضحوكة والتهريج والمسخن le burlesque والغريب المضحك le grotesque .

والفكاهة l'humour تساهم أجل مساهمة فى الاستقطاب غير الثابت الذى هو قانون كل حياة وجدانية . فالفكاهة تتميز فى الوقت نفسه بأنها عاطفية وجدلية ، حماسية وباردة ، متهاونة ومازحة لئيمة ، واقعية وخيالية ، فظة ورقيقة ، رسول العقل وشيطان التهور ، فوضوية واجتماعية ، أخلاقية وخارجة عن المجال الأخلاقى بل ولا أخلاقية ، متفائلة ومتشائمة ، ميتافيزيقية ومازحة . . . . ومهما كانت هذه الصفات من التنافر فى الميادين الأخرى التى تظهر فيها فإنها كلها فى هذا الميدان تنصاع خاضعة للفكاهة ، إذا عالجناها فى تأليفة تناسقية أدبية أو تشكيلية مع تناشزات قد حلت « من أسفل » . ومن أمثلة ذلك : پانورج

Panurge ودون كيخوته Don Quijote وجليفر Gulliver وترتران Tartarin والمسيو برجريه والقس كوانيار M.Bergeret- et l'abbé Coignard . . . .

أما الهزأة le ridicule فهو أكثر دقة من سابقه : إنه شعور بالعلو الشخصى إزاء لاإنسجام منفر [1] . فهو يفترض اعتزازاً بالنفس من ناحية واحتقاراً عدائياً وانتقاماً لقيمتها التى يدّعى أنها أنكرت ، من ناحية ثانية . ولهذا فإننا نضحك من العاجز المشوه ، حتى لو كان يقاسى ، عندما يحاول إخفاء عاهته أو يحاول ألا يعترف أمامنا بأنه أحط منا . ولكننا لانضحك من ذلك الذى يقاسى علناً و يعترف بمركزه فلا يترك لخبثنا شيئاً يكشف عنه .

والهزأة فى ميدان العواطف الاجتماعية هو الجزاء الذى تنزله على فردٍ أو بيئة واطيين طبقةً اجتماعية ضاقت بتعديات هذا الفرد أو البيئة .

---

(١) كلمة هزأة ridicule تستعمل أحياناً لذم عمل فنى أو فكرة قبيحة أو فاشلة . وعلى العكس فنحن نمدح نصاً تهكمياً أو رسماً كاريكاتورياً إذا بلغ القمة فى تصوير هزئيات شخصية أو موقف أو فكرة . وفى حديثنا هنا عن الهزأة نقصد المعنى الثانى .

ونمط الهزأة الجمعى هو مابطلت وقدمت موضته . هذا والجزاء الذى نتحدث عنه لا يمكن أن نجد له سبباً عقلياً يسنده و يؤيده ، فالملبس الذى بطلت موضته هو فى الواقع الملبس الذى كنا منذ شهور أو سنوات مضت نلبسه وننظر إليه كدليل على الذوق . ولكننا نستطيع تفسير ذلك أحسن التفسير إذا أرجعنا الهجوم على ما بطلت موضته إلى المجال الذى يسود التصرف فيه قدر من العاطفة والانفعال أكثر من التفكير والحرية ـ تصرف ثائر ضد ذلك المتعنت الذى يرفض أن يظهر دلائل خضوعه للتضامن الاجتماعى المتمثل فى الموضة الجديدة .

والفكاهى هو هزأة الوجدان كما أن النكتة هى كوميكى العقل ، فى حين أن الكوميكى هو فكاهى الفعالية . فتلك إذن ثلاث طرق تهدف إلى تفكيك فكرة ما تفكيكاً فيه لذة . فتارة نضع الأهمية على الخسارة المؤسفة التى منيت بها الوحدة وتارة نضعها على الازدياد السعيد فى تعدد الأفكار الجديدة المستشعرة . والفكاهى يجعلنا قبل كل شىء راضين مبسوطين من إثرائنا و يجعلنا الهزأة مبسوطين من افتقار الآخرين ، أما الكوميكى فيجعلنا راضين مبسوطين من السخرية المنصبة على شخص يأتى عليه الفقر فى الوقت الذى يظن فيه

نفسه أنه ثرى ؛ والنكتة تجعلنا نحس نفس الشيء نتيجة خصوبة لاشخصية للفكر [١] .

(١) أغلب نظريات الضحك تشتمل على هذه المعانى الفروقية الثلاثة جميعاً وتتفق كلها فى القول بوجود مقابلة contraste دائما ، أو كما قد قلنا فى دقة أكثر : « انسجام (انسجام بوليفونى) مفقود » . وينبغى علينا أن نضع فى جانب المذاهب الواسعة التى تجتهد فى تفسير كل حالات الضحك دفعة واحدة بما فى ذلك الانفعالات المرحةالتى لايعرف لها داع عند الأطفال والدغدغة وهى أشياء خارجة عن المجال الاستطيقى . ومن قبيل هذا الانتقائية éclectisme التى قال بها دوجا Dugas وسوللى Sully وهما يقربان الضحك من اللعب ومن « الارتخاء بعد بذل الجهد » ويريان أن الضحك أو الابتسام ليسا فى ذاتهما إلا فعلا منعكساً عادياً لا يكون استطيقياً إلا فى بعض الأحوال فقط . كذلك فإن كل لعب ليس مفروضاً فيه على الدوام أن يكون مضحكا أوجميلا — أماشوبنهاور فقد اقتصر على التطبيقات الاستطيقية للضحك واكتشف فيه تعارضاً منطقياً بين فكرة وموضوعها . ولكن بقى أن نحدد نوعياً أى التعارضات المنطقية تكون مضحكة — يتفق أغلب أصحاب النظريات على القول بأنه يوجد فيها ، تحت صور مختلفة « مقابلة هابطة contraste descendant » حسب قول سبنسر . ويرى هوبز وبودلير فيها « إحساساً مفاجئاً بالنصر » أوحاه علونا الحالى على شخص آخر أوعلى حالتنا نحن السابقة : وفى نظر كانط : إنه « الانهيار الكامل لتوقع شديد » . ويجد ليبس فى الفكاهة إما « تمثيلا صغيراً » =

وقد أدت بعض التطبيقات إلى التنبؤ إلى حد ما بما يمكن أن ينتهى إليه تحليل المقولات التسعة الاستطيقية والمقارنة بينها ، فبالرغم من

= وإما « تمثيلا يصغر» . ويرجعه فرويد إلى «وفورات الحياة الوجدانية» أو اللاشعور الجنسى المكبوت والذى يظهر ظهوراً اقتصادياً فى الشعور . هـذا الانتقال من الأعلى إلى الأسفل يأخذ طبعاً فى نظرية برجسون صورة التعارض ، التى تعتبر كلاسيكية فى أيامنا هذه ، أى الانتقال من الحياة العميقة للحرية وللحدس إلى أو توماتيكية العادة الفردية والاتفاقات الاجتماعية . هـذا التحليل الممتاز ينتهى إلى قانونين عظيمين للضحك : « الصفة الميكانيكية إذا ألصقت بحى » و « التهكم الاجتماعى » – وأخيراً أشار فابر Fabre وشابيرو Chapiro وسولنييه Saulnier حديثاً بتأكيد على التذبذبات بين قلقنا المضطرب وبين اطمئناننا .

هـذه النظريات فى العادة ناجحة ولـكنها تفسر إما حالات كثيرة جداً وإما حالات قليلة جداً . أليست المقابلات contrastes توصف أحيانا بأنها « هابطة » لأننا نضحك منها ، لا لأننا ضحكنا منها بسبب أنها كانت أولا فى حالة انحدار وهبوط ؟ أليس إلصاق صفة الحياة على ما هو ميكانيكى يسبب ضحكنا ، كما أن عكس ذلك يسبب الضحك أيضا ؟ ثم المجتمع هل يتطلب منا الحياة أى التلقائية la spontaneité والتحرك على غير تصميم سابق أم يتطلب منا التكيف مع البيئة والنظام الوسط التقليدى ونصف الميكانيكى الذى يتضح فى العرف والعادات الموروثة ؟ وإذا كان هناك ضحكات وفرح واطمئنان ، أليس هناك ضحكات المرح الفياض والاندهاش ؟

أنها تتصف بالتجريد التخطيطى الذى يتجاهل كثيرا من التفاصيل الفروقية الهامة فإن هذه العبارات تجعلنا على الخصوص نفهم كيف أن مجرد تغيير محور ميكانيزم واحـد يكفى « لتغيير قيمة » بعض القيم الاستطيقية البالغة التأرجح تغييراً أساسياً . فاللغز ذاته يكون رائعاً عندما لا يكون له حل من « أعلى » ، ويكون دراماتيكيا إذا ساده الوجدان، ويصبح مازحاً plaisant إذا حل من أسفل ، وهزأة إذا لم يؤثر إلا على حياتنا الوجدانية . وكل النقائض (الأعمال الفنية التى وضعت للسخرية من الأعمال الفنية العظيمة) تقوم على فـكرة انعدام ثبات القيم (١) .

---

(١) نرى أن بعض هـذه المقولات التسعة تشتمل على معطيات غير مستساغة ، ولـكن المزج بينها يؤدى إلى استحسان سائد : مثال ذلك دراما سوداء تنتهى نهاية سعيدة إذن يمكن القول بأن الاستطيقا الحسية التى ترى أن كل لذة جمال وكل ألم قبح (Pilo) استطيقا جد ساذجة . أما نخنر فقد وضح تفاصيل « المبدأ العام للسعادة » عنده . فمن ناحية نرى ، بحسب مبادىء العتبةالاستطيقيةوالاضافة والطباقوالوضوحوالترابط...الخ أن تـكامل حشد من اللذات البالغة الصغر لا يكاد يحس بها إذا كانت منفردة يسمح بتجاوز عتبةالشعور الاستطيقيإذا كانت مجتمعة . ولنأخذ=

٤ — القبح :

ليس القبح فى الفن غياب الانسجام فحسب ولكنه أيضا الاتجاه السلبي أو العدائى حيال الانسجام ، إن القبح لاانسجام يمتد إلى حيث كنا ننتظر الانسجام إلى حيث «كان ينبغى» أن يكون الانسجام . والقبيح ليس فقط ما كان بغير بوليفونية ولكنه أيضا ما كان يفترض فيه وجود بوليفونية « فاشلة » . فالفرق كبير بين سطر من النثر و بين بيت شعر كأنه النثر ، بين قطعة من الأثاث جميلة الذوق ولكن قليلة الثمن، و بين قطعة أثاث ثمينة ولكنها مهلهلة وتفتقر إلى الذوق الجميل ، بين صورة فوتوغرافية لا تشبه الشخص و بين رسمة رسمت بطريقة رديئة ، بين ملبس لا موضة له يرجع إلى قرنين من الزمان و بين ملبس بطلت موضته منذ سنتين . . . .

= على ذلك مثلا إيقاع شعر بلغة مجهولة، يكون بعيداً عن أن نحسه الإحساس الكافى ولكن إذا ربطنا الإيقاع بالمعنى أصبح مستساغاً مستحباً (ويمكن أن نقول إن هذا الكونترابنتو ذا الصوتين يكون العمل الفنى) . ومن ناحية أخرى يمكن للذاتٍ ثانوية أن تؤدى إلى الإحساس بأنواع من الألم : ولكل إثارة شديدة حتى ولو كانت مؤلمة أن تحدث اهتياجاً مستساغاً وأن الوضوح الكبير العالى لتصور الألم يمكنه أن يكون نوعاً من اللذة . انظر :

Ch. Lalo, Esthétique experimentalt P. 17-31.

وبنفس الطريقة نقول إنه لكي تكون الطبيعة قبيحة ينبغي أن تبدو وقد أخطأت هدفاً وأن نكون نحن قد ظنناها — ظناً قليل أو كثير الشعورية — قد فشلت في تطبيق تكنيك كائن في الطبيعة ذاتها ، وإلا لكانت الطبيعة خارجة عن الميدان الاستطيقي . والقبح في الطبيعة هو مبدئياً ما كان مسخة وليس هناك « مسخات جميلة » خارج ميدان الفن إلا في اعتبار أولئك الذين يتخيلون تكنيكا للمسخ ، يتخيلونه لمجرد المعارضة والمناقضة ، وليهيئوا لأنفسهم ترف الحكم على هذه المسخ بالنجاح أو بالفشل .

القبح هو رفض مجابهة مشاكل الانسجام غير القابلة للحل ، أو هو حل المشاكل الأخرى ، أو هو الحياة في هذا الانسجام عند ما يكون كل صراع قد حسم . ذلك أنه يوجد قبح للمتحقق وقبح للمطلوب وقبح للمنعدم ، وهذه الأنواع هي على التوالي عكس الجميل ثم عكس الرائع ثم عكس الناكت . وكل هذه الأنواع ليست فقط خارجة على الميدان الاستطيقي ، إذن لهان الأمر ولكان ذلك من حقها ؛ ولكنها لااستطيقية أي أنها خطيئة كبرى ضد « دين الجمال » .

الباب الثالث
الاستطيقا السوسيولوجية

---

١ — الاستطيقا الفردية وعلم الاجتماع (السوسيولوجيا)

١ — النزعة الفردية فى الفن :

يبدو أن الفكرة الحديثة القائلة باستطيقا سوسيولوجية تتعدى تعدياً خطراً على ما لكل عمل فنى وكل خالق وكل متذوق من حقوق ثابتة فى الشخصية وفى الحرية .

النزعة الفردية الرومانسية : L'inidvidualisme romantique

يعتقد عدد كبير من الرومانسيين ومن أتباع مذهب « الفن للفن » أن الفنان ينبغى أن ينعزل عن المجتمع وأن يلوذ « ببرج عاجى » وذلك لأن الناس بطبيعتهم أعداء للعبقرى الشاذ الذى يشق عليهم فهمه .

وقد ورد فى تقرير الدكتور نوار فى مسرحية فنى Vigny

المسماة Stello : « ... يقوم وحده و بحرية بتأدية رسالته متبعاً أحوال ذاته متجرداً من أثر التواردات حتى الجميلة منها ، لأن العزلة هى مصدر الإلهامات ... إن للشعراء والفنانين وحدهم دون كل الناس السعادةَ التى تمنحها إياهم قدرتهم على تحقيق رسالتهم فى عزلة » .

و إذا نظرنا إلى فنان العصور الوسطى وجدنا أنه كان يقبل الاندماج فى صناع الاتحادات اندماجاً كليًّا ، وكان فنان القرن السابع عشر يشتاق لأن يكون « الرجل المبرز » فى المجتمعات ، أما عاطفة الوحدة والعزلة الرومانسية فكانت موضة عابرة فى وقت كانت النزعة الفردية ذاتها فيه حادثاً جماعياً ، ولعلها كانت على الأكثر إحدى الطرق الممكنة لإدراك وفهم العلاقات بين الفن والحياة : فهم الفن على أنه ملجأ الشاردين أو انتقام المغلوبين بدلًا من فهمه على أنه تكرار للراضين المبسوطين .

ثم إن أكثر القائلين بالنزعة الفردية والتابعين لاتجاه الفن للفن — مثل الأخوين جونكور — يلجأون إلى تحايل ليس بالجديد، فيعترضون على سفاهات وظلم مجتمعاتهم بأنهم يعملون من أجل الذوق الجيد ومن أجل « العدل السامى » فى مجتمع آخر . و يقولون : « ليس عندنا شىء

للجمهور الحالى بل للجماهير القادمة » ، ويرتعدون من أن نجاح أعمالهم الفنية المقدر قد يتوقف فى المستقبل نتيجة برودة سطح الأرض مثلا ! ولكن ماهى هذه « الجماهير المستقبلة »، بل ما هى هذه الجماهير المثالية ؟ إن المجد الذى يحققه أكثر الفنانين اتباعاً للنزعة الفردية مفكر فيه « فى إطار الاجتماعية » .

النزعة الفردية العقلية : L'individualisme rationaliste

وهذه الاجتماعية هى الحقيقة التى تحاول النزعة الفردية العقلية أن تقيمها من حيث هى دون أن تخرج رغم هذا عن حدود الفرد كمبدأ . وقد رأينا كانط على سبيل المثال يضع قوانين أساسية لكل جمال مبنية على اللعب الحر للملكات الشخصية عند كل فرد ؛ ولكن هذه القوانين تحتوى لأول وهلة على امتداد عام يشمل كل الكائنات التى لديها الملكات نفسها ، وعلى هذا يكون من الممكن أن نقارن الجاذبية الاستطيقية بالأمر القطعى l'imperatif categorique الخاص بالإلزام الخلقى . بل إننا قد رأينا فى الحكم الذوقى أن الضرورة قيل عنها بواضح العبارة إنها ذاتية ، حيث إن العمومية لا ترتكز على فكرة كلية .

و بالرغم من أن كانط قد أكد بوضوح أنه بدون الحياة الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن يكون هناك فن ، فإن « جمهورية الغايات الاستطيقية » التى ركز فيها الحركة الذاتية لذوقنا كما قد فعل من قبل بخصوص الأخلاقيــة ، هــذه الجمهورية لا تشبه فى شىء مجتمع السوسيولوچيين الحديثين الذى هو عبارة عن تجمع واقعى ومحدود إلى أكبر الحدود ويتقبل وجود مجموعات أخرى أجنبية خارجة عنه . أما جمهورية كانط فإنها العمومية المثالية البحتة التى لا تعرف أى استثناء فى أى كائن مفــكر موجود فى الحقيقة أو ممكن الوجود ، إنها جمهورية حق وليست جمهورية واقع ، بل أسوأ من ذلك أنها جمهورية مضادة للحقائق الواقعية ! ذلك أن من التفــكير الخيالى الغريب افتراض أن شخصاً فظًّا ليس له من التربية أى نصيب سيفضل من تلقاء ذاته إحدى تراچيديات راسين على رواية مسلسلة فى جريدة أو على أحد الأفلام البوليسية وأنه سيفضل رسماً مطموساً من الرسومات المحفورة لرمبرانت Rambrandt على صورة لامعة مطبوعة بالألوان على الحجر ، أو القول بأن رجلاً من الصين قد تربى على موسيقى مبنية على تكنيك قوامه ألحان بدون مصاحبة و بدون تبادلات تناسقية على

سلالم خماسية النغم سيتذوق من أول مرة پوليفونية قطعة ترديدية لباخ أو انزلاق افتتاحية من افتتاحيات ڤاجنر .

إن العمومية التى تنسب إلى أكثر المؤلفات الممتازة عظمة ، عمومية محدودة تشمل مجموعات اجتماعية تعيش — أولاً — وفق نفس التنظيم وتسير — ثانياً — فى نفس التطور الجمعى للفن . وهذان الجانبان يمثلان فى الواقع موضوعين أساسيين فى الاستطيقا السوسيولوچية .

أما العمومية الكاملة للجمال المطلق التى قالت بها الدجماطية القديمة فلم تفعل أكثر من أنها زادت عدد الأفراد إلى ما لا نهاية دون أن تضيف شيئاً جديداً إلى كل فرد منهم، إن هذه العمومية تعدّل فكر الأفراد الاستطيقى من حيث الكم لا من حيث الكيف . ويرى رجال علم الاجتماع أن الأثر الاجتماعى يكوّن ويشكّل إلى حد كبير الفرد ، حتى ولو كان هذا الفردُ العبقرىّ المفرط العبقرية ، فى حين أن أتباع النزعة الفردية يرون أن الأثر الاجتماعى لا يزيد عن أن يكون عامل إفساد وتشويه . فالصفة الاستثنائية لرجل عظيم هى على الخصوص أنه يعبر تعبيراً شديداً استثنائيًا عن عددٍ من الحاجات الاجتماعية . فإذا حدث أن لم يكن له هذا التعبير ولا النجاح ولا الجمهور أى لم يكن له قيمة

فى شعور أى إنسان معروف ، فإن هذا الفرد الاستثنائى يكون غير ذى قيمة مثله مثل حالة الجنون الفردى .

٢ — السوسيولوجية الطبيعية للفن : La sociologie naturaliste de l'art

واجه أفلاطون وأرسطو الفن كأخلاقيين وكتربويين . فعاب أفلاطون على الفنانين عامةً — بما فيهم هومير نفسه — أنهم ينشرون عاطفية مميِّعة، ولهذا عمد فى نظرياته الوهمية الخاصة بإنشاء مدينة جديدة والمعروضة فى كتابيه « الجمهورية » و « القوانين » إلى إخضاع إنتاجات وإلهامات الفنانين — التى اعتبرها «هذيانية» — للسلطة القاسية الخطيرة للمشرعين غير الأكفاء . أما أرسطو فعلى عكس أفلاطون ، كان يتوقع أن يجنى من الفنون المختلفة — و بخاصة من المسرح والموسيقى — « تطهيراً » مفيداً للانفعالات الطبيعية التى لا تستخدم إلا قليلاً فى الحياة الاجتماعية .

أما علماء الاستطيقا السوسيولوچية فى العصور الحديثة فقد قاموا بأعمالهم وأبحاثهم كتابعين للنزعة الطبيعية . هذا ، وقد سبق منتسكيو Montesquieu رائدٌ غير معروف هو الأب ديبوس l' abbé Dubos الذى فكر فى إيضاح الأثر — الجمعى طبعاً — الذى للمناخ أو للهواء

على العبقرية و بالتالى على الإحساس بالجميل الذى هو « حاسة سادسة » هى حاسة « الانفعالات المصطنعة » أو حاسة اللعب . ثم أتى بعد ذلك دِ بونالد ومدام دستال وڤلمان فقالوا فى إبهام قولا ناجحاً موفقاً : « الأدب تعبير عن مجتمع ما » .

النزعة الطبيعية لتين : السلالة ــ البيئة ــ الفترة :

نعرف من قبل أن تين يتصور فلسفته فى الفن على أنها « علم نبات مطبق على الأعمال الإنسانية » ويعنى بذلك أنه إذا كان بناء نبات ما يعتمد على البيئة الطبيعية ويتأثر بها فكذلك « العمل الفنى يتحدد بالحالة العامة للعقل وللعادات المحيطة » .

وهذا التحديد يحدث بواسطة ثلاثة عوامل جمعية أولها : السلالة ونعنى بها مجموعة « الاستعدادات الفطرية والوراثية » وثانيها : البيئة الطبيعية التى تخلق بذاتها بيئة معنوية خصوصاً نتيجة نوع العمل والترف أو الفقر الذى ينجم عنها . « فالبيئة تأتى بالفن أو تذهب به متحكمة فيه كالتبريد الذى يثبت الندى أو يضيّعه حسبما إذا كان شديداً أوخفيفاً »

وثالثها : الفترة وهى عامل استطيقى بحت ، هى « السرعة المكتسبة » أو هى أثر كل جيل من الفنانين على الجيل التالى له .

هذه العوامل الجماعيـة تخلق « درجة حرارة معنوية » تتخيَّر كل عمل فنى تمـاماً كدرجة الحرارة الطبيعيـة التى تتخيَّر كل نبات . وما العبقرية إذن إلا محصلة القوى المختلفة « فى ميدان الاستطيقا ـ كما فى كل الميادين ـ نجد أن الموضوع لا يزيد عن أن يـكون مسألة ميكانيكا » .

أما النقد العلمى عند هينيكان Hennequin فيطلب ـ بحق ـ أن يكون النصيب الأكبر فى جانب القوى الإبداعية الفردية عند عظماء الرجال الاستثنائيين وأن نميّز فى البيئة الاجتماعية تيارات عديدة متوازية ولـكنها غير سائرة على الدوام فى اتجاه واحد . وتزعم المدرسة المغاصرة لدركايم ـ وبحق أيضـاً ـ أن الضغط السامى للمجتمع من « مستوى آخر » غير مستوى المؤثرات المادية أو السيكولوجية ، فى حين أن طبيعة تين تتجه إلى وضع كل المؤثرات على مستوى واحد .

النزعية الحيوية عند جويو : شدة الحيـاة :

رأينا من قبل كيف يقيس جويو كل قيمة فنية عن طريق شدة

الحياة التى يفترضها فى مؤلف هـذه القيمة وفى المتفرجين عليهـا وفى شخصياتها . وهذا الإشعاع إذا نما واشتد انتهى إلى تجاوز الفرد تماماً كما يحدث للحب ـ حسب أمنيات الطبيعة :

الفن ، هو الحب .

إننى عند ما أرى الجميل ، أتمنى أن أكون اثنين .

« إن العبقرية قوة للحب ومثلها مثل كل حب حقيقى تميل فى همة إلى الإخصاب وإلى خلق الحياة » « وقد ظهر لنـا أن التضامن والتعاطف بين أجزاء الذات المختلفة يكوّنان الدرجة الأولى للانفعال الاستطيقى ؛ وسيظهر لنا التضامن الاجتماعى والتعاطف العالمى على أنهما مبدأ الانفعال الاستطيقى الشديد التعقيد والسمو » .

والحق أنه برغم ما فى بلاغة جويو من إغراء وغنائية فإنها ليست ذات معنى بالنسبة للاستطيقا ولا بالنسبة للعـلم الاجتماعى . فهذه السوسيولوچية الحيوية التى يقول بهـا جويو ليست إلا امتداداً للسيكوفسيولوچيا ولم تزل مبنية على أساس المبدأ الفردى للذة الشخصية .

« الفن الحق هو ذلك الفن الذى يعطينا الإحساس المباشر بالحياة البالغة الشدة والبالغة الامتداد جميعاً ، الذى يعطينا الإحساس المباشر بالحياة

الأكثر فردية والأكثر اجتماعية فى نفس الوقت »، ومن ناحية أخرى تلجأ هذه الاستطيقية فى كل لحظة إلى قيمة خارجة عن المجال الاستطيقى وتعتمد عليها . ويرى جويو مثلاً ـ تماماً كما يرى الأديب المتصوف تولستوى والفيلسوف الوضعى كونت والمفكر الاشتراكى پرودون ـ أن كل ما يوحّد الناس جميل وأن كل ما يهدف إلى إضعاف الرباط الاجتماعى قبيح . ومن مثال هذا النوع الأخير «ابتذالية» زولا ، والرقة الرقيقة عند الرمزيين . ويرى « أن أدب التدهوريين ـ مثله مثل أدب غير المتّزنين ـ يتميز بسيطرة الغرائز سيطرة تهدف إلى تفكيك المجتمع ذاته، وأنه يكون لنا باسم قوانين الحياة الفردية أو الجمعية الحق فى الحكم على هذا الأدب » (١) . إن ذلك يعنى خلط الفن والأخلاق والدين

---

(١) كان أوجست كونت يحتقر باسم « قانون الأحوال الثلاث » الفن « الميتافيزيقى » أى النقدى السلبي الذى عرفه القرن الثامن عشر فى فرنسا . وكان پرودون يعجب خطأ بكوربيه لأخلاقية فرشاته اتباعاً لهذا التعريف : « الفني تمثيل للحقيقة سامياً إلى المثالية بقصد تحسيناً كمالياً للنوع » . أما تولستوى الشيوعى الدينى فقد أهدر الفن كله تقريباً متهماً إياه بالأرستقراطية ولم يعف من ذلك الإهدار إلا أقصوصتين إنسانيتين صغيرتين فقط من مؤلفاته الفنية الخاصة .

واللادين وحتى العلم بعضها مع بعض . وإن من العواطف الفردية، بل من العواطف المضادة للمجتمع، ما يمكنه بجدارة أن يكون استطيقيًّا أو على الأقل أن يكون كذلك فى بعض فترات التطور الاجتماعى ولأسباب جماعية .

٣ ـ التصور الحقيقى للاستطيقا السوسيولوجية :

افترضنا افتراضاً مجرداً حتى الآن أن فى إمكان سيكولوجية فردية أن تقيم قيماً استطيقية ملموسة، ولكننا كنا فى كل لحظة نجدنا مضطرين إلى الإشارة إلى أثر الوقائع الجماعية . فالانسجام أو اللا انسجام اللذان يكون على أساسهما الجمال والقبح هما علاقات أكثر تعقيداً وتشابكاً مما ترى النزعة الفردية : أشياء لها تاريخ ، أشياء تتطور فى الحياة الجماعية للإنسانية .

والجمال المعمارى ليس « قطاعاً ذهبيًّا » عامًّا شاملاً من الوجهة النظرية لكل شىء فى كل مكان ـ بل الجمال المعمارى يتركز إما فى القاعدة plate-bande أو فى العقد المستدير أو العقد القوسى المكسور أو فى الخطوط المموجة أو الممتدة فى الأساليب الحديثة ، أو فى التماثلات

أو بعض اللاتماثلات وكل هذا يحدث حسب تطورات تَقَبل الناس ، وهذا التقبل ليس عمومياً برغم حريته ، بل جماعيّ لأنه منظم مضبوط بطريقة اجتماعية .

أما دور كل فرد على حدة فليس هناك ما يبرر التفكير فى التقليل منه ؛ فإلى الفرد ترجع حتماً القوى الإبداعية والتنفيذات المختلفة فى التنظيم والتطور الاجتماعى . ولكن هذا لا يرجع إلى الفرد كفرد أى بوصفه مستقلاً عن الآخرين، بل يرجع إلى الفرد الاجتماعى أى المتشبع — من قبل — بروح الجماعة التى يتوجه إليها بإبداعيته والمعبر عن هذا الروح والذى لا يرضى حاجات هذه البيئة إلا لأنه يحس بها إحساساً شديداً يفوق إحساس الأفراد العاديين .

وقد كان لمدرسة دركايم وليفى بريل السوسيولوجية الفضل الأكبر فى الإشارة فى قوة إلى الصفة النوعية التى للحقائق الاجتماعية التى تخلّق فوق الحقائق الفردية . ولكن البعض استطاعوا أن يلوموهما على أنهما قد بالغا أحياناً فى سلبية الفرد داخل المجتمع كما بالغ الفرديون — على العكس منهما — فى سلبية المجتمع أمام الإبداعات الفردية لعظماء الرجال . والحق أن للفرد ومجموعته ، أو لنقل إن الميول الفردية والميول الاجتماعية

بداخل الفرد توجد على شكل مجموعتين من القوى المتواجهة أو نوعين من الحقائق الفعّالة على الدوام تتجاذبان بعضهما مع البعض النشاط والتفاعل فلا تنتهيان من ذلك . حقيقةً أن فى كل منعطف من منعطفات التاريخ نرى فناناً عبقريًّا يحدث تطوراً جمعيًّا فى اتجاه جديد أو يؤسس مدرسة جديدة أصيلة . غير أن المؤرخ النابه يلاحظ من أول نظرة أن كل ما يدّعى أنه جديد ليس جديداً فى هذا التطور أو هذه الثورة التى ليست فى حقيقتها إلا تأليفاً من المحاولات الجزئية المنعزلة التى قام بها كثير من السابقين . و يلاحظ أن هذا العمل ليس فرديًّا كامل الفردية، لأن العمل العبقرى هو على الخصوص العمل الذى يأتى فى حينه ليسد ثغرة بدأ العقل العام ـ وقد بلغ حد التشبع مما أنتج ـ يحس بها إحساساً جعله يشيح وجهه فى تعب وملل عن الأشكال المهلهلة المستهلكة من الفن .

ومثل الرجل العظيم كمثل الراعى يتأمر على قطعانه لأنه يعرف كيف يجعلها تتبعه جاعلاً من نفسه هو قطيعاً أو على الأقل حيواناً قائداً لها . فإذا لم ينجح فى جعلها تتبعه فهو ليس الرجل العظيم . ومن الملاحظ أن الانتظار العام هو الذى يخلق الرسل فى ميدان الفنون وفى

الميادين الأخرى ، وليست القيمة الفردية للرسل هى التى تولد الحاجات التى سيلبونها والتى تمثل الأسباب المبررة لوجودهم العظيم .

يقال : « إن الفن هو أنا ، والعلم هو نحن » ونحن نقول إن الفن أيضاً هو « نحن » ! بل إن عمومية العلم تشبه ـ بما لها من اللاشخصية ـ الشكل الفارغ المجرد عند كانط : الذى يعنى القانونية المجردة من الحياة والمشتركة لدى كل الناس الذين لايحتكمون على شىء آخر يجعلونه عاماً مشتركاً ؛ فى حين أن العمومية النسبية للفن هى امتداد وانتشار محدود ولكنه واقع فى بيئة حية . وليست هذه العمومية زيادة غير محدودة فى عدد أفراد لا اتصال بينهم كما هو الحال فى الجواهر الفردة عند ليبنتس ، إنها تعنى تنظيماً لشخصية جماعية لها روح وجسد أو هى الإجماعية كما يقول جول رومان .

ويمكننا قياساً على « تحت الشعور » الذى يقول به علماء النفس أن نقول إن القيم الفنية توجد قوية فعالة ولكنها تكون تحت استطيقية subesthétique مادامت فردية لا أكثر ، بحيث تكون « العتبة الحقيقية للشعور الاستطيقى » حقيقة اجتماعية بقدر ماهى حقيقة شخصية .

٢ — التنظيم الجمعى للفن

١ ــ الشروط الخارجة عن الميدان الاستطيقى للحياة الاستطيقية :

تفرض الحياة الجمعية على الفكر الاستطيقى عدداً من الشروط الخارجة عن المجال الاستطيقى والتى تحدث فى الفن تأليفاً سامياً [1] .

أول هذه الشروط ، الشروط المادية ؛ وهى وإن كانت ذات أثر كبير فى كل الفنون إلا أنها تظهر بوضوح أكثر فى فن العمارة . وحتى نرى إلى أى حد يكون أثرها واضحاً فى العمارة يكفى أن نذكر الأسطح المنبسطة التى تميز مبانى جنوب فرنسا والأسطح المائلة والمدافئ التى لايخلو منها مبنى من مبانى الشمال ، ثم استعمال الخشب أو الطوب أو الرخام أو الجرانيت ، الذى يتحكم فيه نوع الأرض التى يقام فيها البناء ، ويدخل فى هذه المواد أيضاً الإنتاج الصناعى للحديد والزجاج والأسمنت المسلح وهى مواد لها من القدرة ما يمكنها من تغيير أساليبنا

(١) انظر : Ch. Lolo, l'Art et la vie sociale

المعمارية القديمة : فبفضلها سيصبح النموذج المفضل لعمود معدنى شديد المقاومة والمرونة فى الوقت نفسه ، هو عصبة مغزلية من العروق المنوّرة بدلًا من العمود الإغريقى المأخوذ أصلاً عن جذع الشجر أو العمود القوطى المقام ليناسب مباشرة قواعد من الطوب (١) .

والمادة تخضع على الدوام للتغير بفعل الحرف المختلفة ، وهذا التغير يمثل شروطاً جديدة خارجة عن الميدان الاستطيقى وتتصف بالجمعية بل وتتصف أكثر من هذا بأنها فى المعتاد تكون منظمة . ويرى

---

(١) وهذه هى أهم مدعمات وجود هذا الشكل من العمود المغزلى الحديث والذى ينبىء بمستقبل عظيم . أولا : عموداً و«صلبة» نتكون غالباً من عمودين على شكل «T» توصلها مجموعة من القضبان القواطع ؛ ويمكن الحصول على أقصى درجة من الصلابة والمقاومة بإبعاد القطعتين الرئيسيتين نحو الوسط حسب بعض النسب الخاصة : وبتقريبهما من كلا الطرفين اللذين يتحركان مفصلياً على ركبة رقيقة من الصلب نصل إلى تسهيل التحركات التمددية الناتجة عن الحرارة وإلى تركيز خطوط الضغط تركيزاً مفيداً . وهكذا يمكن لهذه المواد الجديدة التى يفرضها سير الحضارة أن توحى بأشكال جديدة سوف تصبح بدورها أشكالا « معبرة » كالأشكال القديمة رغم نفور الجمهور منها لأول وهلة (وتظهر هذه الأشكال فى القاعات وفى عقود وأعمدة الكبارى المعدنية . . . الخ) .

كارل بيشر Karl Bücher أن كل الإيقاعات، الفنية وعلى وجه الخصوص الأوزان المختلفة لكل أنواع الشعر، قد تولدت من النظام الطبيعى لبعض الأشغال أو الأعمال ذات الإيقاعات ، وهـذه الأشغال أو الأعمال غالبا ماتـكون جمعية ، وتتمثل على سبيل المثال فى الأغانى والرقصات الشعبية الترديدية التى يؤديها القائمون بالحصاد أو المشتغلون بالجذب بالحبال أو بالتجديف . وليس من شك فى أن الأساليب المختلفة فى فنوننا الزخرفية مدينـة ـ إلى حد كبير ـ إلى التشبيكات الهندسية لأعمال الخيزران البدائية الغنية بتقاليدها و بوصفاتها المصنعية .

كما أننا لو نظرنا من وجهة نظر أعلى مما سبق إلى الأمر لألفينا أن تنظيم الاتحادات الحرفية ثم إلغاءها يفسر بعض الشىء تطور الأساليب الزخرفية ثم اختفاءها بعد اندلاع نار الثورة الفرنسية بقليل ، تلك الثورة التى ما كادت تقوم حتى ألغت منظمات الحرف وألغت معها تقاليدها الفنية وحاجتها للذوق الخلاّق .

ومن جهة أخرى فأثر الطبقات الاجتماعية والحياة السياسية أثر معروف . فالمجتمع يتطلب و ينتج فنًّا يختلف باختلاف كونه مجتمعا استعباديًّا أو ملـكيا أو أرستقراطيًّا أو بورجوازيًّا أو ديموقراطيًّا . ويتوقع

پرودون والاشتراكيون انقلاباً فى كل الفنون إذا خمد « الصراع بين الطبقات » وأن هـذا يؤدى إلى اختفاء أو تحور موضوعات غرامية كثيرة مبنية على تقاليد الطبقات الحالية ويؤدى إلى اختفاء الفن الخصوصى أو الأنانى ثم إلى تنظيم « ترفٍ عام » ضخم هو الفن الشعبى الحق ، هو « الفن للجميع » ، الفن الذى ينفذ فى حياة المهن ليسهل مهماتها ومسئولياتها وليجعلها محببة إلى نفوس العمال القائمين بها — حسب ما كان يتمنى رسكن . ويمكن أن نضع فى الجهة المقابلة لأمنية رسكن « نظام تايلور » الأمريكى الذى يصنّع حتى الفن نفسه — على عكس رسكن — ويصفّف كل شىء فى العمل فى طبقات ويضعه فى مجموعات مسلسلة يختص كل عامل فى جانب خاص منها لايخرج عنه ، مما يؤدى إلى فقدانه الشغف والاهتمام .

والنظم الدينية تؤثر أقوى الأثر على النظم الفنية ويكون هذا التأثير مباشراً فى الحضارات البدائية حيث نرى أن كل ماهو اجتماعى دينى نتيجة لانعدام فكرة تقسيم العمل الاجتماعى . ويكون هذا التأثير غير مباشر فيما يلى ذلك ، فالأثر الدينى غير مباشر عندما يستبقى أشياء من التقوى ومن ذلك الـXoana العتيقة المتناقلة — حتى فترة التدهور

الإغريقى ثم الأساليب الرومانية الحديثة والقوطية الحديثة فى القرن التاسع عشر. وفى إمكان أمر ما من أمور الحياة الدينية أن يقلب فنوناً بأكملها : مثال ذلك تحريم الصور خوفاً من الطواطم أو من الوثنية كما هو الحال عند اليهود والمسلمين وعند محطمى الصور iconoclastes ومن قبيل هذا أيضاً الإقلال من الزخارف وحتى من العناصر الدينية فى الفنون التشكيلية والإكثار من غنائية التوراة ومن الترديدية الجماعية لدى البروتستانت .

ويقدم التنظيم العائلى إلى الفن نماذج مختلفة من الحياة العاطفية، ويقدم إليه كذلك جماهير وفنانين تربوا تربية مختلفة بعضهم عن البعض الآخر نتيجة كون العائلة خاضعة لنظام الزواج بأكثر من واحدة أو الزواج بواحدة وحسبما إذا كان الأبناء يظلون تحت الوصاية فترة طويلة أو قصيرة وتحت نظام كثير أو قليل الاستبداد ثم حسبما إذا كانت النساء يختلطن بالرجال أو ينزوين فى الحريم أو فى الجناح الخصوصى المنعزل . وقد لاحظ رود Rod السويسرى أن الأدب الفرنسى الحديث « أدب عزّاب » ولا شك أن هذه الحقيقة تفسر بعض صفاته التى يدهش لها الأجانب بل قد يجدون فيها ما ينفرهم ،

وتصدق هــذه الملاحظة أكثر ما تصدق على أدب قرننـا هـذا الذى يتميز بالتطرف وبظهور كثير من الإباحات الفاضحـة فى ميدان اللذة .

والأسرة — قبل كل شىء — هى النظام الاجتماعى للغريزة الجنسية ، لهذا كان الترف الخاص بهـذا النظام الجنسى وحده يترتب غالباً من الصورة الخيالية للفن نظراً لأسباب اجتماعية ، وفى نفس الوقت لأسباب نفسيـة جسمية (سيـكوفسيولوچية) فى حين نلاحظ أن التنظيمات الاجتماعية الأخرى لها صور من الترف أو اللعب أكثر مادية وأكثر خروجاً عن الميدان الاستطيقى ، ونقصد بها الرياضات وألعاب المهـارة والمعارضات السياسية والبدع الدينية .

ومن هنـا كان اهتمام الفن بالحب خارج العائلة واهتمامه بالخطبات المرفوضة وبالعلاقات الممنوعة وبالانحرافات المختلفـة ، وتـكون مهمة الفن فى هـذه الحالة هى جعل ترف حياة وجدانية لا يحتملها التنظيم العائلى فى أشكال أخرى متمشية مع الحياة الاجتماعية ، ويكون ذلك فى شكل صور . وهذا نوع من « تطهير الانفعالات » كما يقول أرسطو

أو من « التسامى بالغرائز الفاسقة التى كبتتها الرقابة الاجتماعية » كما يقول فرويد .

وأخيراً تؤثر الاتجاهات العقلية التى تسير حسب حركات التعليم العام والخاص ، على الثقافة الاستطيقية لأمة من الأمم . فالأدب الحالى أو أدب الأجيال المقبلة يتأثر عاجلاً أو آجلاً بمشاحنات الجدال التربوى الذى يتجدد باستمرار بين الداعين للقديم وأنصار الحديث وبين أنصار اللاتينية والداعين للإغريقية وأنصار اللغات الأجنبية والفنون الترفيهية والرياضة .

الاستقلال الذاتى النسبى للفن ، النظام الاجتماعى للترف :

ولكن الفن يكوّن من كل هذه المواد الخارجة عن الموضوع الاستطيقى تركيباً استطيقياً أى تركيباً يتميز بصفات نوعية خاصة وبقيم لاتعرفها هذه المواد عندما تكون منعزلة بعضها عن بعض . إذن فمن الحق أن نقول إن لهذا التركيب نوعاً من الاستقلال الذاتى .

والثقافة الاستطيقية لها أولاً أثر خاص على النظم الخارجة على الميدان الاستطيقى : مثل الأثر الذى يمكن أن يكون لكل ترف

أو لعب على الجانب الضرورى الجاد من الحياة ، هذا الأثر فى الحقيقة أقل من النشاط المقابل له ولكنه لا يقل عنه واقعية . فقد تغيرت الوثنية القديمة ـ وكانت نصف طوطمية ـ أكبر التغير بفعل الشعراء والنحاتين وأملى النفوذ الفنى للإغريق أكثر من موقف على الرومان الغالبين . ومن ذلك موقف نيرون الذى أعلن بحركة تمثيلية أن إقليم « أكايى » حر فى نطاق الإمبراطورية . وأسهمت الروائع الفنية فى إيطاليا فى تهذيب العادات والطباع الفرنسية فى القرن السادس عشر نتيجة اتصال الجيوش الفرنسية بثمار النهضة الإيطالية التى بدأت فى إيطاليا قبل فرنسا .

هذه الأمثلة التى سقناها تدل على أن أثر الفن ـ الذى أشرنا إليه ـ لا يؤدى بالضرورة إلى الميوعة والفساد كما قد حلا للبعض أن يقولوا خالطين الترف والراحة بالفن وناظرين فقط إلى الغالبين المنحطين الذين لم يستطيعوا أن يسلكوا المراحل التى كان من الضرورى أن يسلكوها حتى يتكيفوا وحضارة المغلوبين وقد بدأ التدهور يخيم عليها : مثال ذلك ماحدث للرومان فى الإسكندرية أو مع الترك فى بيزنطة .

إن الاستقلال الذاتى النسبى للفن يتيح له أن يدخل فى علاقات مختلفة مع الحياة الجمعية كما قد فعل من قبل مع الحياة الفردية حسب ماذكرنا من قبل. فالفن فى نظر الجمهور وفى نظر الفرد على السواء يمكن أن يكون ممارسة لموهبة خاصة دون أن يكون له من هدف سوى ذاته هو، ويمكن أن يكون فى نظرهم جميعاً انطلاقاً بعيداً عن العادات المحيطة، ويمكن أن يكون سمواً بهذه العادات إلى المثالية، ويمكن أيضا أن يكون مطهراً لها. ولكن الفن - برغم الأحكام التقليدية السائرة - بعيد أكثر البعد عن أن يكون على الدوام تكراراً لهذه العادات الراهنة!

صحيح أن الأدب المثالى العديم الطعم المطهر بإسراف كما تعرفه « حلقات الحب » فى العصور الوسطى هو أدب الأجيال الغليظة وهو الأدب الذى يناسبها أوقع المناسبة. ولكننا نرى أيضاً أنه فى الوقت الذى كانت فيه الأزمات السياسية والعسكرية تحيط بفرنسا من كل جانب أيام الثورة الفرنسية كان الفن ينتج الرعويات الشعرية والموسيقية والتشكيلية. بينما لم تظهر الرومانسية المضطربة إلا وسط السلام الطويل البورجوازى الذى عرفته فرنسا فى عهد إعادة الحكم الملكى وعصر

لويس فيليب . بل إن عصر الجمهورية الثالثة فى فرنسا الذى كان بالنسبة لكل النظم أكثر العهود بعداً عن الدين ، إذا قارناه بأى عصر آخر من عصور تاريخ الفن فى فرنسا لوجدناه أكثرها تميزاً بالأدب الكاثوليكى المحدث المهاجم و بظهور أول « صالونات دينية » و« مراسم الفن المقدس » و بانتشار فكرة العودة إلى الدين فى البيئات الفنية . ثم بالرغم من أن هذا العصر كان عصراً ديموقراطيًّا متملقاً للشعب فإنه أتاح فرص النجاح لكثير من الأعمال الفنية الغامضة الدقيقة التى أنتجها الرمزيون والتدهوريون والديبوسيون والتكعيبيون والمستقبليون والتعبيريون والسرياليون، وكلهم من مذاهب عكس الفن الشعبى !

وهكذا نرى إلى أى حد يتعرض مؤرخ الفن للخطأ حينما يريد أن يكوِّن من الأعمال الفنية صورة لما كانت عليه عادات شعب غير معروف . تكاد هذه الأعمال الفنية فى أغلب الأحوال تصور عكس هذه العادات والنظم بدلاً من أن تكون صورة صادقة لها !

و إذا قلنا إن الفن فى الحياة الاجتماعية والحياة الفردية نظام فينبغى ألا ننسى أنه نظام للترف أو للخرافة وأن وظيفته هى أن يلعب فى حرية حول الحياة الجادة و يجعلنا نستمتع بهذه الحرية . وليس من شك فى أن

الأخلاقية الضيقة ستتبرم من ذلك وستجد فيه انتهاكاً لها ، ولكن ثمة أخلاقية سامية ستعطى اللعب نصيبه الحق فى حياة منسجمة ولا تنازعه هذا النصيب نزاع الحقد والغيرة [١].

والترف إذا اتخذ شكل الراحة المسرفة أو شكل التظاهر المثير المحنق فلن يعدو أن يكون أنانية لا أخلاقية وغير اجتماعية فى كثير من الأحيان . أما إذا عرف الترف أن يتحلى بحسن الذوق فهو لا شك مساهم فى تربيـة الأفراد الذين يجعلهم يشتركون فى نفس الإعجاب ويسهم أيضاً فى جعلهم متضامنين متعاونين فيؤدى بذلك خدمة اجتماعية لا سبيل إلى إنـكارها حتى فى الوقت الذى يعتقد فيه أنه أنانى محض . و إن الرجل الذى يجمع اللوحات الفنية فى السر يود مع ذلك أن تـكون مجموعته مشهورة وأن تـكون شهرتها حديث الناس ، وليس من شك فى أن الشهرة شىء اجتماعى .

٢ ـ النظم الاستطيقية فى الحياة الاجتماعية :

ليست كل المؤثرات الجماعية التى تمارس نشاطها فى الحياة الاستطيقية

(١) انظر : Ch. Lalo, l'Art et la Morale,P.162 - 179.

بمؤثرات خارجة عن الميدان الاستطيقى وآتية من الخارج إلى الفن . فهناك نظم استطيقية حقيقية تمتاز بصفة أكثر نوعية ومنظمة تنظيماً اجتماعيًّا ولا تأتى للفن إلا من الفن نفسه .

الضمير الاستطيقى وأحكامه :

فهناك أولًا ضمير استطيقى يمكن مقارنته بالضمير الخلقى ، فكلاهما يصدر أحكاماً و يطبقها باسم سلطة عليا ، و إلا لما تجاوزنا فى تصرفاتنا مستوى ما هو مقبول فرديًّا .

وقد رمز لهذا العلو بأسطورة شبه دينية لر بةشعر أو لإله أولشيطان، وهى كائنات تفوق الطبيعة . وهـذه الأسطورة ـ مثلها مثل الأساطير الدينية البحتة ـ تعبّر إما عن ضغط الضمير الاجتماعى الحالى الذى يحس أكثر الأفراد تمتعاً بالشخصية بأنه يتجاوزه من كافة النواحى فى المكان والزمان ؛ أو يعبر عن فرضٍ شخصى يختص بمثل أعلى لتقدم مستقبل لا يمكن أن يتحقق (أعنى لا يمكن أن يحقق لنفسه قيمة) إلا بواسطة جمهور كامن أو جمهور سوف يأتى ولـكنه على أى حال له صورة جمهور ما .

وهناك « أمانة فنية » حساسة للضمائر الرقيقة : والموضوع فى الحقيقة موضوع شرف وكرامة فنية إذا كنا بحيال مراعاة قواعد اللعب مراعاة أمينة لا غش فيها، ونعنى بذلك القيام بتطبيق أكثر قوانين التكنيك سرية بدون خداع أو تمويه حتى ولو كان الخطأ أو التمويه فى العمل دقيقا بحيث يمكن أن يمر دون أن يلحظه أحد . إنها مشكلة ضمير تصادف فى العصور التجارية أناساً لا يحكمون باسم الأخلاق أكثر مما تصادف من ذوى الضمائر المتمسكين .

أما الأحكام الاستطيقية الجمعية فنعنى بها النجاح والمجد والخلود من ناحية أو الفشل والنسيان والهزأة من الناحية المقابلة . وهذه الأحكام تؤثر حتى على الخالق البالغ الفردية الذى يظن أو يود أن ينتج أعمالاً فنية لنفسه فقط ــ تؤثر هذه الأحكام عليه بطريقة ما ، شعورية أو لا شعورية . فإن توقع هذه الأحكام وتمثلها فى الذهن هو أقوى دافع يدفع الفنان الذى يستحق هذا الاسم بالرغم من أن هذه الأحكام كثيراً ما تكون وهمية . ثم إن المبدأ الذى تقوم عليه أحكام المتذوق أو الناقد هو ذوق جمهور موجود فعلاً أو جمهور ممكن الوجود فى الماضى أو المستقبل فى أرض الوطن أو فى مكان خارجه .

هذا وينبغى الحذر من الخلط بين هذا الحكم الاستطيقى البحت وبين ما قد ينتج عنه من نتائج اقتصادية ، ذلك أنهما أمران لا تناسب بينهما البتة . فالنجاح الحالى لا يأتى على الدوام بالربح ، وكذلك الخلود بطبيعة الحال !

والحكم متشعب الانتشار ، فهو ينتظم فى البيئات الأكاديمية فى صورة الجوائز والانتخابات ، والحق أنه بالرغم من أن الأكاديميات تظل متمسكة ومتأثرة للنزعة التقليدية التى تظل فعالة بعد جيلها مما أدى إلى اتخاذ كلمة الأكاديمية academisme للمعنى السيء المعروف ، إلا أن بعض الأكاديميات مازالت تحتفظ بنفوذ كبير فى هذا الميدان ، نفوذ بعضه فنى وبعضه متأثر بالطبقة الاجتماعية الراقية . وقد ظل زولا ومدرسته يتقدمون إلى الأكاديمية مدى ربع قرن دون نجاح ، وذلك لأنهم كانوا يعتقدون أن عليهم أن يفعلوا ذلك بينما لم يجد إدمون دجنكور سبيلاً إلى مناهضة الأكاديمية إلا إنشاء أكاديمية أخرى .

الجماهير :

تتحكم فى الأحكام الاستطيقية التجمعات المختلفة للجمهور ، فمن هذه

تجمع مادى كثيف جداً يتمثل فى الجمهرة la foule ويتميز بأن أفراده لاتكون لهم إحساسات مشتركة إلا بطريقة المصادفة العابرة . ومن هذه التجمعات تجمع أكثر تنظيماً يتمثل فى الجمهور le public الحقيقى وتكون أفراده متجمعة كجمهور المسرح مثلاً وقد تكون متفرقة متباعدة كما هو الحال فى جمهور الجريدة أو الإذاعة أو كجمهور فنان خاص ، فلفولتير جمهوره : الفولتيريون les voltairiens ، وهناك الاستنداليون les stendhaliens ،والجليكيون glückiens والفجنريون wagnériens ، والديبوسيون debussystes المتعصبون . وهناك عالم العارفين الذى يكوّن صفوة فنية ليست هى ـ إلا فيما ندر ـ الصفوة الأرستقراطية الأشرافية أو السياسية أو العسكرية أو الدينية دون الحاجة إلى الإشارة إلى أرستقراطية محدثى الثراء الذين يصبحون بين عشية وضحاها حماة الفن . إن الأرستقراطية ليست إلا نظرية خيالية لعشاق الجمال التدهوريين .

ويتضمن كل تجمع « سيكولوجية جماعية » لاتختلط بالسيكولوجية الفردية لكل واحد من أعضاء هذا التجمع إلا اختلاطاً جزئياً . وقد أوضح تارد ولوبون Tarde & le Bon كيف أن التضامن

الذى يأخذ مكانه فى التجمع يقوى العواطف المشتركة بين الكل ويمحو الميول الشخصية المتنافرة الشخصية بأن يسلط بعضها على البعض الآخر، ومن هنا جاءت صفة العادية الضرورية إلى « الأنواع الفنية المشتركة » التى يمارس جمهورها ـ المتجمع ـ ويتأثر بالإيحاء الشديد الضغط كما فى حالة الخطابة وحالة المسرح . إنه الأثر العادى لسيكولوچية القادة والمنقادين ، الرواد والمقلدين الذى نراه فى القطيع البشرى ، بل إنه حتى عند ما يكون الجمهور متفرق الأفراد يجهل أعضاؤه الواحد منهم زميله نرى أن الفكرة العامة التى يتقاسمها الألوف إزاء نفس العواطف فى نفس اللحظة ، تحور وتكيف وتنظم فكرتنا الشخصية : هذه هى الآثار الدنيا ولكن التى لاشك فى صحتها ومفعولها التى لصحيفة الأخبار وحتى للإعلان، هذه الأشياء التى غزت الفن نفسه بمهارة وخفاء ودعته إلى أن يصبح صناعيًّا كما قد أصبح كل شىء .

التكنيك ، جوهر الفن :

ينبغى أولاً ألا نخلط بين التكنيك technique وبين الحرفة metier .

أما الحرفة فهى الجانب المادى من الفن ، إنها الممارسة التقليدية العادية

التى يتعلمها المبتدئون وصبيان الفنانين ، هى ميكانيكية لا بد منها ولكنها ليست كل شىء وينبغى تجاوزها إلى ما بعدها لأنها جامدة وغير صالحة للعمل فى كل الحالات الخاصة . إنها قائد أعمى يرفع التافهين فوق مستواهم ويهبط بالممتازين تحت قدرهم .

وأما التكنيك فإنه الحرفة الحية المتكيفة المتطورة تطوراً مستمراً ، إنه الوعى الكامل بكل نسبيات أى قيمة فنية بما فى ذلك النسبيات البالغة الدقة والتى تعجز الحرفة عن تعليمها لأنها تتغير بتغير الموقف وبتغير الشخصية الفنية ، ولكن الإحساسية الذكية قادرة على الدوام على تكشفه وفى قدرة العلم أن يفسره وأنه سيكون فى قدرة العلم يوماً أن يفسره . إنه المعنى وقد سما فوق اللفظ .

وأقصى انتصار تحققه الحرفة هو المهارة الأدائية التى هى فى الحق بهلوانية ميكانيكية ليست من الذكاء أو الإحساس فى شىء . أما المثل الأعلى للتكنيك فهو الفهم الأسمى الذى يتضمن الوجدان والحرية . فالماهر فى الأداء الفنى هو شخص استطاع أن يظل طول حياته تلميذاً مجداً واستحق بذلك أن يصبح أستاذاً ممتازاً وخطراً فى نفس الوقت . أما الفنان فبعد أن يتعدى فترة التعلم الابتدائى — يظل مدى حياته

معلم نفسه ولا تـكون له على الدوام قدرة على التدريس الجيد ، فاللاشعور صديق عظيم ولـكنه أيضاً أستاذ ردئ . إذن ينبغى — كما يقول رومان رولان R. Roland — أن نأخذ عظماء الرجال أمثلة تُتَّبع لا نماذج تنقل : ينبغى أن نفعل قدرما فعلوا لا مثلما فعلوا .

وحرفة الشاعر تقتصر على جعله يعد المقاطع التى عُرف أنها متساوية وعلى وزن قيمة القافية . أما تـكنيكه فيوحى إليه بما لا تستطيعه الحرفة ، يوحى إليه : بالتماثل أو بالتعارض الطفيف بين جرْسات كل مقطع لفظى ، يوحى إليه بتكييف الأجزاء و بتسلسلات الإيقاع حسب شكل الفكر المنطقى وحسب قفزات العاطفة ، و يوحى إليه بالتجاوب الرقيق بين رنين الأصوات و بين الصور المقترحة : إنه يوحى إليه بما يحاول جرامون Grammont وأصحاب الفونيتيكا التجريبية المعاصرة la phonétique expérimentale أن يجعلوا منها علماً ، وأن يكون كل ذلك متفقاً مع التطور الجمعى لصناعة الشعر الحالية (١) .

---

(١) الحرفة التى يتعلمها عازف الـكمان عبارة عن اللعب حسب الفترات النظرية التى قال بها علماء الطبيعة أو حسب المزاج الميكانيكى للبيانو المصاحب للعازف . وهذه الحرفة هى ما يحكم عليه المستمع الحسن الذوق بأنه =

إن التكنيك هو الحرفة وقد اتخذت معنى أكثر علمية ومعنى آخر أكثر عمقاً فى الحدس ؛ فإذا فهم التكنيك على هذا النحو فقط أمكننا أن نقول إن التكنيك جوهر الفن . التكنيك ليس الروتين الفنى بل هو الفكر الاستطيقى ، ليس الفعل المنعكس بل هو الحرية . ففى العمل الفنى الذى هو بمثابة الكائن الحى تكون الحرفة المكتسبة فيه هى

= « صحيح » ولكنه « بارد » وهو فى الواقع خطأ ولاشك . إن التكنيك الحقيقى للكمان عبارة عن توفيق كل فترة من الفترات على الوظائف الهارمونية أو اللحنية الحقيقية ، ومثال ذلك تأدية المترات الثمانية أو الخماسية تأدية أكبر إذا كانت لحنية عنها إذا كانت هارمونية ، أو تقوية جذبات النغمات الحساسة وتذبذبات الأصوات المتنافرة فى الاتجاه الذى يتمنى فيه النظام النغمى الحالى هذه الطريقة برغم أن النظرية المجردة تجهلها وتهدرها نظراً لجهلها إياها . وهذه الألوف من الدقائق الفروقية هى التى تسمى « بالتعبير » تسمية فيها كثير من المرامى الصوفية وماهذه الطفائف بكل بساطة إلا الصحة المتقنة الحقة وإن « جمال التعبير » لا يعدو أن يكون التكيف المجسم مع كل النسبيات جميعاً فى دفعة واحدة . والمؤلفون العباقرة هم أولئك الذين لهم من الحدس والذكاء والجرأة مايمكنهم من فرض جمال التعبير هذا الذى يفوت العلوم الإحاطة بتعقيده البالغ فى الواقع لا من حيث المبدأ .

الجسد والمثل الأعلى الخيالى هو الروح ، أما التكنيك فهو الفن بجسده وروحه .

و يتخذ التكنيك صوراً أكثر خصوصية تبدأ أولاً بالأسلوب بالمعنى الشديد التشابك الذى نتكلم فيه عن الأسلوب الرومانى، أو القوطى ، الشعرى أو النثرى ، بل عن أسلوب الكمان وأسلوب البيانو . وحسب ماسبق ينبغى ألا نقول مع بوفون Buffon (بالمعنى الواسع للكلمة) : « إن الأسلوب هو الإنسان بعينه » ذلك أنه — برغم بسكال — إذا توقعنا مقابلة مؤلف ثم وجدنا إنساناً لكان معنى هذا توقف الفن والوقوع فى اللبس . ولو أن بسكال كان من عشاق الجمال البحت لكان قال : « ولكن ذلك يكون على مستوى آخر » (١) .

(١) الصياغة الأسلوبية للغة أو لشىء طبيعى هى تثنيتها حسب احتياجات ومقتضيات پوليفونية متصورة من قبل ، پوليفونية اتفاقية، ويكون ذلك بواسطة إضافات وحذوفات وتحويرات وتشويهات قد تصل إلى تغيير معالم الأصل . كذلك فى ميدان الفن التشكيلى عند التطوير يقتضى الأمر رغبة فى الزخرفة إلى حذف « أصوات » الامتداد المنظور والظلال حذفاً مشروعاً . وقد فعل البدائيون ذلك تقريباً عن جهل ، وفعله الشرقيون سيراً وراء الذوق، ويفعله التكعيبيون اتباعاً لنظام مرسوم. أما الانطباعيون =

والأسلوب الكبير ينقسم إلى مدارس ، فثمة قانون للمركزة أو البلورة يجمع الفنانين والجماهير حول أستاذ كبير أو حول مدينة من المدن أو منطقة من المناطق ، فنجد مثلاً المدرسة الفلاندرية أو مدرسة باريس أو مدرسة رفائيل ، وهناك على نطاق أضيق « المنتدى » le cénacle الرومنسى و « الصومعة » la chapelle وفريق هذه المجلة أو تلك أو حتى « دار » أو « عملاء » هذا الناشر أو ذاك أو هذا المدير المسرحى أو تاجر اللوحات أو منتج الأفلام فى عصرنا هذا التجارى .

والأنواع الأدبية أو الفنية هى تركيبات من مقتضيات مختلفة بعضها استطيقى وبعضها غير ذى موضوع استطيقيا . وتمايز الأنواع الفنية

= فما كانوا يلتفتون إلا إلى مشكلتى الضوء والجو متجاهلين «صوتين» عفت عليهما الموضة وهما : صلابة الأشكال والتأليف ـ كذلك المدارس المعاصرة بعد سيزان Cézanne تسقط غالباً من حسابها وعن قصد دقة الرسم مستخدمة نفس الحق الذى يستخدمه النحت والحفر بلون واحد عند ما يتجاهلان الألوان . بل قد حاول بعض الملونين الحديثين أن يلغوا من حسابهم كل موضوع أو شكل محدد دون أن يقبلوا ـ مع ذلك ـ الهبوط بفنهم إلى مستوى الزخرفة البحتة . إنهم ينشئون سينوكرومية من مقام الأخضر « synochromie en vert » مثل أولئك الذين ينشئون سيمفونية من مقام «رى» « symphonie en ré »

العامية والأنواع السامية مثل الكوميديا والتراچيديا بحسب الطبقات الاجتماعية لشخصيات هذه الروايات أكثر من تمايزها بحسب الاختلافات التكنيكية الحقة : فعاداتنا الديموقراطية هى التى تجعلنا نستغرب الملاحم البطولية والتراچيديات الأشرافية . أما الأنواع الفنية الدينية والتعليمية والرسائلية فإنها أنواع مختلطة فيما بينها . ويرى برونتيير Brunetière أن هناك تطوراً فى الأنواع الفنية ، وهذا يعنى أن النوع الفنى يمثل حقيقة جمعية ليست عمل أى فرد منفرد مهما كان هذا الفرد من العبقرية ، وأن هذه التكوينات غير الشخصية تتحول وتتحور أثناء تتابع الأجيال مارة بمراحل مترابطة تخضع لقوانين الانتخاب lois de sélection . فقد حدث على سبيل المثال أن انتقلت الموضوعات والوظائف الاستطيقية التى كانت للبلاغة الخطابية الوعظية الكنائسية فى القرن السابع عشر إلى الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر . إن تطور الأنواع الفنية حقيقة واقعة ولكنها ليست حقيقة فنية بحتة ، وسنرى فيما بعد أن هناك تطوراً أكثر استطيقية يحدث فى تكنيك كل فن .

وعند أوطى درجة منه نجد الموضة ، وهى تمثل أكثر النظم الاستطيقية اختلاطاً وأبعدها عن الثبات ، ذلك أنها على الخصوص أداة واضحة

للتمييز بين الطبقات الاجتماعية، وتبين ذلك ـ مثلاً ـ القوانين التقشفية les lois somptuaires التى عرفتها العصور القديمة ، وتبينهـا كذلك السرعة المتزايدة فى تغيراتها ، تلك السرعة التى تتأثر بكون المراتب الاجتماعية أقرب إلى التساوى وأبعد عن التمايز كما هو الحادث فى أيامنا هذه . وفى هذا « التنظيم الواسع للترف » الذى هو الفن نرى أن الموضة هى « تنظيم الإسراف » ولـكنها لا تـكون « لا نظاماً » بالنسبة له رغم ما يظهر من تغيراتها ونزواتها : ذلك أن هناك ما يحكمها ، هناك « قانون الموضة » بل إن ميدان الموضة ميدان تنجح فيه قوانين المحاكاة التى قال بهـا تارد Tarde ، فالموضة تنتقل عن طريق المحاكاة من أعلى إلى أسفل ومن الداخل إلى الخارج ومن الأكثر شخصية إلى الأكثر تفاهة .

وينبغى ألا نحتقر الموضة فى الفن كل الاحتقار لأنهـا لا تلبث إلا فترة قصيرة ، فالأسلوب الزخرفى لا يبقى فى المعتاد أكثر من جيل ، مثال ذلك أسلوب لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر ، كما أن أجمل المدارس الـكلاسيكية إغريقيـة كانت أو لاتينية أو فرنسية لم تعش لأكثر من جيلين . حقيقة قد يبقى منها شىء بعد انتهاء مدتها ؛

وهذا أمر آخر . إن الحطة الحقيقية للموضة مردها إلى الـكثرة المفرطة فى عدد المؤثرات الخارجة عن الميدان الاستطيقى ،وأهم هذه المؤثرات المؤثرات الاقتصادية التى تضيع من الموضة صفتها الاستطيقية : فالحاجة إلى أن نغيِّر بأى ثمن عادة أو شيئاً يكون قد انتشر وشمل العامة توحى إلى الاختصاصيين إفراطاً فى أشكال القبح الحقيقية يتقبلها النفّاجون snobs فى سرور ما دامت فى نظرهم كبيرة التكاليف مرضية لغرورهم سائرة حسبما يشتهون .

٣ — التطورات الجمعية للفنون

١ ـ شروط التطور الخارجة عن الميدان الاستطيقى

الفلسفة القديمة للفن :

ظن ڤيكو Vico فى القرن الثامن عشر أن ثمة دورات زمنية متشابهة تتكرر باستمرار فى تاريخ الفنون . وأتى أوجست كونت فعبر عن ذلك بقانونه المعروف بـ « قانون الأحوال الثلاث للإنسانية » ذلك أن الفلسفة الوضعية لا ترى فى الفن إلا نشراً شعبيًّا عاطفيًّا للحقيقة العلمية ، وأن « الفاعلية الشعبية » هى « المحك الحقيقى للفنون الجميلة ». وقد عرّف هجل الفن بأنه « ظهور الفكرة l' idée » فى صورة مجسمة وحسية : تكون رمزية فى الشرق ، كلاسيكية فى اليونان ورومانسية فى الغرب المسيحى . وفى رأى هجل أيضاً أن « الرأى والرأى المضاد والتأليف بينهما thèse, antithèse, synthèse » هى إيقاعات ثلاثية تنظم سير كل فكرة ، وليست هذه الفكرة

فكرة شيء معين أو شخص معين بل هي الفكرة في ذاتها .

ونحن لن ننتقد هذه النظريات ، ذلك لأننا نعرف أن « فلسفة التاريخ » القديمة هي ميتافيزيقا علم الاجتماع ، في هذه النظريات تختلط القبلية l'a priori المنظمة بالوقائع كما تختلط الاستطيقا بما هو خارج عن المجال الاستطيقي في ارتباك براق يقدم مادة للتفكير ولكن في صورة خطرة . وإن علم اجتماع أكثر وضعية لجدير بأن يستوقفنا أكثر.

نشأة الفنون ؛ البدائيون :

درس عدد كبير من علماء السلالات ethnologue, أمثال جروس Groos الفنون عند الشعوب المتأخرة الموجودة حاليًا، وقام عدد آخر من العلماء بدراسة الفنون في عصر ما قبل التاريخ ذلك العصر الذي خلف لنا بقايا تشكيلية ترجع إلى العهد الأورينياسي . وترجع التحف الممتازة التي لدينا في هذا الميدان إلى العهد المجداليني .

والحق أن قيمة فنون القبائل البدائية لاتتناسب في شيء مع باقي نواحي حضاراتهم ، فهي تتضمن الترف والاستقلال الذاتي . وقد لوحظ أن كثيراً من عصب الصيادين les clans de chasseurs فنانون ورسامون أكثر امتيازاً من الرعاة ومن الزراع الذين يعتبرون في

مستوى حضارى أرقى منهم . فالمشاهد إذن أن فى المستوى الواحد توجد اختلافات كبيرة فى مواهب كل سلالة بالنسبة للتشكيل والموسيقى والشعر .

وهذا الفن البدائى له ــ تقريباً على الدوام ــ غايات دينية أو حربية فهو يشكل طواطم طقوسية ويؤلف منشدات سحرية . ولكنه قلما يؤلف لذاته . أما صياغاته الأسلوبية المهوشة فإن لها فى الغالب معانى لا ندركها نحن ولا يدركها أصحابها أنفسهم بمرور الزمن . وهذا الفن أخيراً يحب أن يخلط الأنواع والفنون ــ على سبيل المثال ــ فى الرقصات الجمعية المسرحية أو الموزعة أوركسترالياً أو المنشدة أو المؤداة بتعبيرات حركية أو المقنّعة ــ وهى كلها الصورة الأكثر بدائية لكل فن ، الصورة التى تتولد منها الأنواع المختلفة فى المستقبل .

ولهذه الدراسات التى أصبحت الآن مزدهرة أكثر من ذى قبل فائدة تاريخية واضحة . ولكننا لا يمكننا أن نطلب منها رغم تقدمها أن تتوصل إلى الكشف الكامل القاطع عن أصل وطبيعة ووظائف الفن الخاصة . فالأعمال الفنية البدائية التى يمكن أن نعرفها ونرى أنها عريقة فى البدائية ، بعيدة أشد البعد عن التلقائية وعن السذاجة وعن النقاوة العذرية التى تنسب إلى مثل هذه الأعمال فى بعض الأحيان . هذه

الأعمال أعمال لها تاريخ ، أعمال مرت عليها مؤثرات وهجرات ، وأكثر من هذا أنها تكون أحياناً تدهور فن كان من قبل نامياً مترعرعاً . ثم إن جانباً كبيراً من هذه الأعمال أعمال غير نقية أو خارجة عن المجال الاستطيقى .

فموضوع النشأة المدعاة للفنون البدائية يجب ألا يكون فى الاستطيقا الحديثة أكثر من مقدمة ـ مقدمة لا مناص منها ـ للملاحظة ودراسة الأشكال الاستطيقية الأكثر تقدماً ونقاوة . إنها دراسة تمكننا ـ كما يقول ليفى بريل ـ من أن نشخِّص فى هذه الأشكال المتقدمة البواقى البعيدة « لفكر بدائى صوفى سابق على المنطق » ، ونضيف نحن إلى هذه الأوصاف ـ « وسابق على الاستطيقا » . وقد ذكرنا من قبل لماذا لا نبحث فى هذه العقلية البدائية وفى نهضاتها المتأخرة عن جوهر الفكر الاستطيقى ذاته .

٢ ـ قانون اختلاف مستوى القيم الاستطيقية (١) .

منذ قرن من الزمان وديماجوجية استطيقية منكرة للمراتب مستوحاة

---

(١) القانون هنا قانون امكانية واحتمال لا قانون ضرورة ، لأنه يتعلق بحقيقة كلية لا حقيقة عالمية .

من الرومانسية تدعو إلى وضع كل الأنواع الفنية فى مستوى واحد ، جميع الأنواع ـ « ما عدا النوع الممل » كما قد قال من قبل ڤولتير .

يقول هوجو :

« ليس ثمة كلمات وضيعة ! ليس هناك كلمات عظيمة !

لقد ألبست القاموس القديم قبعة حمراء ! » .

ليس من شك فى أن الترتيب السلمى للقيم يتطور ، ولكن هذا التطور لايمنع أن يكون من بين القيم قيمة أكثر أو أقل وضوحاً من غيرها وأن يكون هناك فن عظيم وفن وضيع ، فن علمى مثقف أى مهذب وفن شعبى ، أشكال حية أو موضة وأشكال أخرى محتضرة أو بطلت موضتها . وهذه الظواهر الاجتماعية استطيقية فى جزء منها وخارجة عن المجال الاستطيقى فى الجزء الآخر .

لذا كانت إحدى الحقائق البالغة الكلية فى التطور الجماعى للفنون هى المرور من شكل معتبر وضيعاً واطياً إلى مستوى يعتبر عالياً أو هو المرور المتبادل من أحدهما إلى الآخر . ثم إن « تطور الأنواع الفنية » ليس فقط عملية تحول transformation فحسب وإنما هو أيضاً عملية « تغيير فى قيم » التكنيكات فإما تقدم أو ارتداد أو العكس .

والآن لنسأل : هل يمكن أن تظهر صورة من صور الفن ظهوراً مُفاجئاً ضمن الفن العظيم لجيل من الأجيال ؟ لاشك أنه يمكننا إن حدث هذا أن نراهن فى ثقة على أن هذه الصورة من صور الفن كانت موجودة من قبل ، موجودة فى صورة مبهمة وخصوصاً على مستوى واطٍ . ففى الحياة الاستطيقية نجد أن ظهور أكثر الأجيال الفنية تلقائية وحدوث الاحتفاءات الكاملة لبعض الاتجاهات ليس إلا قشرة ظاهرية وأن الحقيقة هى أن أمثال هذه الظواهر ليست إلا هجرات من صورة من صور الفن من مستوى قيمى إلى مستوى آخر . ففى الميدان الاستطيقى كما هو الحال فى الميادين الأخرى « لا يضيع شىء ويفنى ولا يخلق فجأة وإنما يتحول من صورة إلى أخرى » .

وقد ظل الناس يبحثون زمناً طويلاً فى الأشكال الأدبية للشعر اللاتينى وهى أشكال موزونة عروضياً أو مبنية على عدد ثابت من الأقدام pieds أو الشطرات غير المتساوية ، ظلوا يبحثون فيها عن أصل الشعر الأدبى الفرنسى وهو شعر مقطعى أو مبنى على عدد ثابت من المقاطع معروف أنها متساوية ، فذهبت أبحاثهم أدراج الرياح ولم تنته إلى نتيجة لأن هذا التطور الذى انتهى إلى الشعر الفرنسى بدأ

بالشعر الشعبي اللاتيني وهو شعر مقطعي نعرفه أسوأ المعرفة وكانت حلقة الاتصال بينهما ــ وهذا احتمال ــ الأنشودات الطقوسية المسيحية (١) .

---

(١) أمثلة أخرى : كان ڤولتير يرى على المسارح الشعبية الفقيرة في البون نيف Le Pont - Neuf التهريجيات البشعة les farces monstrueuses المشئومة « للإنجليز البرابرة » . وإنا لنجدها أيضاً في ذلك الوقت نفسه في روايات الفروسية وروايات للغامرات العاطفية وروايات الجنيات والرعاة والمحاربين أو التي كان يقال عنها إنها تاريخية . لقد بقيت هذه التهريجيات البشعة منذ القرن الثالث عشر الذى خلقها بعد أن « خلق » أغنيات المعارك les chansons de geste والقرن الخامس عشر الذى استعادها حية ولا يزال الناس يستحيونها ويستعيدونها .فحفظت لها « المكتبة الزرقاء » والتداول الأرياف شعبيتها حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وكانَ ذلك في الروايات المسلسلة التي اشتهرت في ذلك الوقت وورثتها L'Astrée ، Le Grand Cyrus فكانت جديرة بالوراثة . وكانت الرواية بصفة عامة ينظر إليها على أنها نوع فني واط ، فلما مات العصر شبه الكلاسيكي ضعيفاً هزيلا تجرأ بعض الشباب الموهوبين على أن يدخلوا في زمرة الفن العالى المتعب عناصر كانت حتى ذلك الوقت موضع تقدير كبير ولكنه كان تقديراً واطي المستوى : وهذا هو نصف سر نشأة ونجاح الدراما والرواية والغنائية والرومانسية .

وقد تمت البوليفونية في العصر الوسيط بإدخالها في الفن الكنائسي =

أما تغير المستوى فى الاتجاه العكسى فيرى فى كثير من التدهورات والبقايا الحية ، فعدد من الرقصات القروية ومن الألحان الشعبية هو فى الأصل أشكال قديمة من فنون الصالون أو البلاط ، وقد بطلت موضتها منذ زمن طويل فى نظر البيئات الأرستقراطية التى سبق لها أن حبذتها وبقيت فى الأقاليم الريفية البعيدة منكمشة فى استعمال محلى . وهذا الكلام يصدق على أغلب القطع التى يقال إنها شعبية فى المسرح البريتونى والباسكى ، فالقطعة المسماة فى « ضوء القمر » هى من تأليف النديم الرقيق لولى Lully ، والقطع الذائعة فى قاعات الموسيقى فى مونمارتر الآن ستنتقل بعد بضع سنين وتصبح شعبية لدى الصيادين الفرنسيين فى كندا ، ولا شك أن ثمة خطأ واضحا يقع فيه أولئك الذين يمتدحون

= الخاص موضوعات بعيدة عن الدين بعداً فاضحاً مثل «الرجل المسلح l'Homme armé » وكانت ثورة الأوبرا الفلورنسية فى حقيقتها ــ وراء مظاهر الهلينية ــ استخداماً للحن الشعبي المصاحب الذى كان العصر البوليفونى يحتقره . ثم المتتابعات les suites التى خرجت منها السوناتة والسيمفونية الكلاسيكية ليست إلا مجموعات من الرقصات التى كان الفن الراقى فيما سبق ذلك يستهجنها . ومن قبيل هذا أيضاً مايحاوله بعض السيمفونيين الشبان هذه الأيام من مَدْينة جازباند الزنوج الأمريكيين بتكييفه مع جو الكونشرتات الكبيرة عندنا .

فى أيامنا هذه « الفن الشعبى » الذين يرون فى هذه البقايا الحية التى تثقل حمل كل الفلكلورات إنتاجات ساذجة تلقائية فطرية يؤدى استخدامها المنعش إلى « عودة إلى الطبيعة » و بالتالى إلى تجديد فننا المسرف فى العلمية .

٣ ـ قانون الأحوال الثلاث الاستطيقية [١] :

إن القانون الكبير للحركة الفنية هو الحاجة إلى عدم النقل حتى

(١) انظر :

Ch. Lalo : Esthétique musicale scientifique P 262 - 320

القانون الذى نقترحه هنا يختلف اختلافاً كبيراً عن « قانون الأحوال الثلاث » الذى قال به أوجست كونت والذى يود لوينطبق على كل النظم الإنسانية وفقاً لتسلسل مستقيم يبدأ من أصل الإنسان . غير أن أصل الإنسان هـذا يستدعى القول فيه توقع استئنافات وتسلسلات عديدة غير متجانسة تتوازى أحياناً وتتداخل أحياناً أخرى وتحدث فى أوقات مختلفة فى البلاد المختلفة والفنون المختلفة والوظائف الإنسانية العديدة القائمة بذاتها قياماً نسبياً . ولنأخذ مثالا لذلك العصور التى يسميها مؤرخو الفنون « بدائية » (الملاحم الهندية والإغريقية والفرنسية ، وبدائيو التصوير الإيطالى والفلاندرى . . . الخ) هـذه العصور لا تتطابق إطلاقاً والأنماط الاجتماعية التى توصف بأنها بدائية حسب مايراه علماء السلالات (قبائل الصيادين الأستراليين والهنودوالبوشمان ... الخ) . والحق أنه =

يمكن تجاوز عبودية المهنة تجاوزا يتم عن طريق خلق أشكال جديدة ، ولهذا فإن كل جيل جديد بالحياة حياة استطيقية يفضل شيئاً آخر غير الذى كان للجيل السابق . غير أن وضع القانون بهذا الشكل يجعله مبهماً سلبياً لأن الأجيال ينفذ بعضها فى البعض الآخر بواسطة انتقالات غير محسوسة ، ويظل اتجاه هذا التطور التحررى الضرورى الذى نتحدث عنه بعيداً عن التحديد بعداً يجعله غير مناسب لأهواء الموضة إلا أقل المناسبة غير متفق إلا أسوأ اتفاق مع قوانين الفن الحق ؛ غير أن تتبع تاريخ التكنيكات يؤدى بنا إلى تدقيق أكثر من هذا .

= ينبغى — فى سوسيولوجية نوعية نسبياً فيما يتعلق بالوظائف الفردية — أن تتميز الوظائف الاجتماعية المختلفة النوعية نسبياً بعضها بالقياس إلى البعض الآخر أى الوظائف الاجتماعية التى لا تتصادف نظمها وتطوراتها معاً بالضرورة . وقد أكدت الحربان العالميتان ١٩١٤ و ١٩٣٩ الاستقلال الذاتى النسبى للفن : لقد أمكن لمصائب الحرب أن تصيب الحياة السياسية والاقتصادية لكثير من الدول بالاضطراب ولكنها لم تصل إلى مثل ذلك فى حياتها الفنية . قد تكون نجحت فى إبطاء مجرى هذه الحياة ولكنها لم تتلفها فى أعماقها ، فإن المدارس التى كانت موجودة قبل الحرب ظلت بعد أن وضعت الحرب أوزارها .

ولقد قرر أغلب مؤرخى الفنون المختلفة أن فترات التكوين والنضج والتدهور تتتابع الواحدة بعد الأخرى تتابعات قليلة أو كثيرة الانتظام . وهذه الحقيقة العامة هى ما يمكن أن نسميه قانون الأحوال الاستطيقية الثلاث . إن كل فن سائر فى طريق نمو مستقل استقلالًا ذاتيًا نسبيًا لا توقفه أو تغيِّر اتجاهه بعض الأحداث الخارجة عن المجال الاستطيقى ، هذا الفن يمر عادة فى مراحل ثلاث تتوسطها المرحلة أو العصر الكلاسيكى ويكون العصر قبل الكلاسيكى والعصر بعد الكلاسيكى طرفيها . وأهم ما يميز هذه الفترات الثلاث هو نقاء الأذواق وأمانة التكنيكات وفصل الأنواع ثم صفة الوضوح والعقل التى تتميز بها المؤلفات فى العصور الكلاسيكية . أما العصران المتطرفان فيتميزان بالإفراط فى الخلط و بانعدام النقاء أو بوجود تأثيرات معقدة مشكوك فى ذوقها .

و يعتبر تاريخ الأدب الفرنسى أحد أمثلة النمو الاستطيقى الكامل الذى يمتاز التحليل فيه بأنه أوضح تحليل . فلو أخذنا فترة ما قبل الكلاسيكية لوجدناها تمثل العصر البدائى لأغانى المعارك الملحمية ثم نمو بعد ذلك فى فترة من التعقيدات الغريبة عند « كبار البلغاء les grands rhétoriquers » حتى نصل إلى فترة رد فعل

تتجه نحو البساطة والنقاء وهى فترة الممهدين للنهضة La Renaissance ويمثلها مثلًا جماعة « البلياد » La Pleiade وهم مدرسة كانت ما تزال مشبعة بكثير من التصنعات الغريبة على عبقرية اللغة .

وقد انتهت هذه الحركات العشوائية إلى العصر الكلاسيكى فى القرن التالى، ثم أدت عظمة الكلاسيكيين الكبار — كما هى العادة — إلى ظهور فترة من النقل والخلط الأكاديمى بقى فيها الفن الكلاسيكى حيًّا ولكن حياته لم تكن حياة حقيقية ، وكان ذلك فى القرن الثامن عشر ، قرن شبه الكلاسيكية .

ثم جاء رد الفعل الرومانسى فأعاد الحياة إلى هذا التكنيك المنهوك خصوصاً عند ما رفع إلى مصاف الفن العظيم الأنواع الفنية التى قيل عنها فى الأجيال السابقة إنها وضيعة . ثم انتهى الهوج والسرف الرومانسى إلى مرحلة تدهور فى الفترة التالية التى خلطت فى غير تماسك الواقعية والرمزية ، وهما اتجاهان شقيقان متعاديان ينتجان مؤلفات غاية فى التعقيد .

ثم تنقفل الدائرة بعد المراحل الست لهذه الأحوال الثلاث وتنتهى كل إمكانيات الفهم القديم ولا يكون هناك بدٌّ من السير فى تطور

جـديد بتجديد الاستعمال الفنى المألوف للغة وللأنواع أو الأساليب تجديداً إلى أقصى مايستطيع الإمكان . والحق أن المحاولات المبلبلة التى يقوم بها كثير من « الفنانين الشباب » توحى وتمهد فطريًّا لنقطة بدء جديدة حقاً : فمن أسلوب زنجى أو تلغرافى بدون تركيب نحوى إلى تصنيع الطفولة أو السذاجة الشعبية إلى تعقيدات طبوغرافية أو مزاجات « بربرية » للأنواع الفنية ـ بل وحتى للفنون ذاتها ـ إلى شعر حر ونُظُم جديدة لوزن الشعر ثم فوضى دادائية dadaïste وتحللات مستقبلية faturistes وصخاب الوجودية . وتتفرع أمام أعيننا من حركة التدهور التى أعلنتها مدرسة مللارميه Mallarmé لجلجات مؤلمة لفترة بدائية يمكن أن تبدأ منها دورة مقبلة سائرة على نفس الإيقاع الثلاثى مؤسسة على فهم جديد للنثر والشعر لا يمكننا إلا بشق الأنفس أن نخمن أشكالها النهائية .

وهذا الإيقاع الثلاثى ليس جامداً ولا واحداً فى كل الأحوال، فالتتابع الكامل المنتظم للمراحل الست نادراً ما يلاحظ فى التاريخ إذ أنه تحدث عثرات توقف التقدم وتوجد بقايا حية وارتدادات. وتشهد على ذلك التطورات الملتحمة المتلاصقة للأنشودة الجريجورية وللپوليفونية

وللهارمونى الحديث[1]. فعندما تَدَهوَرَ الهارمونى الحديث تبعه من يومنا هـذا تخبطات عشوائية ما زالت بعيدة عن الترابط والتماسك، فمن اقتباسات من الموسيقات الشعبية والأمريكية والزنجية والشرقية إلى إدخال دقات جديدة وضوضاءات إلى محاولات للتأليف اللانغمى والعديد الأنغام، وكلها محاولات تنبىء بفجر جديد محتمل لعصر بدائى

---

(١) فى البوليفونية الصوتية vocale : البدائيون الفرنسيون، الرواد الفلاندريون، الـكلاسيكية البالسترينية، العصر المـادريجالى الـكلاسيكى الـكاذب، الرومانسية البوليفونية عند باخ وهندل ـ وقد أمكن تفادى التدهور فى ذلك الوقت بصعود التلحين القديم (الشعبى كما هو على الدوام، الجريجورى من حيث ماقدصارإليه بعد) إلى مرتبة الفن العظيم فى الأوبرا والليد Lied والسوناتا والسيمفونية الحديثة : ومن ناحية النظام الهارمونى le système harmonique يعتبر مونتڤيرد Monteverde من البدائيين، أما جلوك Glück فرائداً، وأما موتسارت وبيتهوفن فكلاسيكيين، ومندلسون Mendelessohn فشبه كلاسيكى، وبرليوز وڤاجنر فرومانسيين، وديبوسى Debussy تدهورياً ـ وسوف نرى من جديد طائفة من البدائيين تنكر بلاشك الثالوث الهارمونى القديم (النغمى، السائد، مادون السائد tonique, dominante, sous - dominante) وتجتهد فى أن تضع محلها (النظم اللانغمية atonal، العديدة الأنغام polytonal، والعديدة الإيقاعات polyrythmique).

مبنى على فهم جديد للأنواع وللمبادئ نفسها فى الفن .

وهذه التطورات الكبيرة ليست فردية ولكنها اجتماعية ، فليست هناك شخصية مهما كانت من العبقرية تستطيع أن تخلق حركة جمعية فى جوهرها أو أن تخلق حركة دولية مثل الحركات الكلاسيكية أو الرومانسية أو الأساليب القوطية والنهضية أو الحديثة . فى مقدور هذه الشخصية فقط أن تضيف طابعها الشخصى إلى إنتاج هو فى أصله اجتماعى .

وهذا التطور خاص بالاستطيقا ، برغم التداخلات العديدة التى تربطه بتطورات الوقائع الاقتصادية والسياسية والدينية ذلك أن مراحل هذه الإيقاعات المختلفة لا تتفق إلا فيما ندر و بالمصادفة، فالامتياز والعظمة الفنية لمدينة البندقية ينبثان بتدهورها التجارى والسياسى . وقد تأخرت الثورة الرومانسية فى فرنسا نصف قرن من الزمان عن الثورة السياسية . وحدثت حركة الإصلاح الموسيقى الحديث فى اللحن المصاحب حوالى عام ١٦٠٠ ، أى بعد مضى قرن على الإصلاح البروتستانتى، ذلك الإصلاح الذى لم يُلحق بالنظام البوليفونى الموجود فى ذلك الوقت مشتركاً بين الأديان والبلاد كلها إلا فروقاً طفيفة . كما أن حركة الإصلاح

الموسيقى هذه لم تحدث إلا بعد قرنين من النهضة الإيطالية فى ميدانى التشكيل والأدب [١].

إن كل عمل من الأعمال الفنية إنما يكون فى آخر المطاف نسبياً إلى هذا التطور الباطنى للفن . و إن آخر سؤال ينبغى علينا أن نسأله لنحدد بطريقة منهجية قيمة من القيم هو: هل العمل الفنى آخذ وضع نكوص، أو أنه بقية حية لاتجاه مضى، أو أنه فى مكانه السوى فى لحظة من لحظات الإيقاع الثلاثى للفن ؟

وإن أعلى نهاية لسلم العلاقات التى يمكن أن ينتظمها قانون بعد الدراسة السيكولوجية هو المستوى السوسيولوچى ، هذا السلم الذى ينتظم كل قيمة فنية أو جمالية فى استطيقا نسبية .

---

(١) إذن فتطورات الفنون المختلفة لاتسير على الدوام معاً . فقد كان القرن السابع عشر فى فرنسا القرن الكلاسيكى للتراچيديا والخطابة ، وكان القرن الثامن عشر قرن الأوپرا والسيمفونية . ومازالت فترة التدهور فى الأدب والموسيقى المعاصرة مستمرة حتى الآن ، ولكن العمارة والفنون الزخرفية التى كانت مدفونة نصف ميتة رهينة الخلط والنقل الأكاديمى طوال قرن أو نحوه قد صحت وازدهرت ازدهاراً كاملا منذ جيل .

السلطات الثلاث الاستطيقية :

إن ألعاب التركيبات البوليفونية للبناءات غير المتجانسة التى هى الفنون تنبع أولاً من التكوين السيكوفسيولوجى لكل فرد لديه هبة لبعض التكنيكات ، غير أن التمثيلات الجماعية les représentations collectives تمارس فيها ثلاث وظائف رئيسية تتجاوز كل شخصية حتى ولو كانت فى غاية العظمة . وهذه الوظائف الثلاث هى : التشريعية والقضائية والتنفيذية .

السلطة التشريعية : ومهمتها وضع قواعد اللعب (أساليب ـ أنواع ـ مدارس) الخاصة بكل لحظة من لحظات التطور .

السلطة القضائية : ومهمتها الحكم على الجولات الرابحة أو الخاسرة الملغاة أو المغشوشة (جمال ـ قبح ـ إسفاف ـ أكاديمية) وتأكيد النجاحات التى ضربت الرقم القياسى والمباريات التكنيكية (درر الأعمال الفنية الثابتة أو المهدرة القيمة أو التى رد إليها اعتبارها) .

السلطة التنفيذية : توجيه المكافآت والعقوبات الاستطيقية (نجاح أو فشل حاليين ، نسيان أو عظمة متوقعة فى المستقبل) .

ونظراً لعدم وجود آية وضعية للجمال الخيالى المطلق ـ الذى هو حدٌ لا يمكننا إلا أن نهدف إليه ونسلك سبيله على الدوام دون أن نستطيع أن نبلغه أو حتى أن نعرفه وطبعاً دون أن نستطيع أن نحياه ـ فإن الوظائف الثلاث السابقة هى الضمانات الوحيدة التى يمكن التحقق منها لكل قيم الفن فى كل تطوراتها المعاشة فعلاً : و بفضل هذه الوظائف الثلاث لن تكون تقديراتنا خاصة بعقل وحيد فى الدنيا (و إلا لكان عقل مجنون) بل ستكتسب الموضوعية الوحيدة التى تناسب البناءات الروحية .



ختـــــام

وضع علماء الجمال مشاكلهم أحياناً على المستوى الرياضي أو الميكانيكي، وأحياناً على المستوى الفسيولوچي أو السيكولوچي، ثم وضعوها أخيراً من وجهة النظر السوسيولوچية، ولا شك أنهم على حق في ذلك. ولكن بعض الشكاك والسطحيين قد وجدوا في هذا الاختلاف دليلاً على التفكك والعجز في حين أنه يعبر عن إفراط ثراء علم مبتدىء يتجه نحو هدف هو الانتظام، وهذا الاتجاه هو بلا شك أغنى وأصعب النظم الأخلاقية لدى الإنسانية.

وإن أعدى أعداء الاستطيقا عندما يحكم على قيمة ما من قيم الفن أو الجمال حكماً مبنياً على أساس إنما يسهم في الاستطيقا بطرف سواء أراد ذلك أو لم يرد، وشبيه بذلك القول القول بأنه لا داعي لأن تكون هناك استطيقا، هذا القول هو تأليف في الاستطيقا بل أكثر من ذلك هو تأليف لاستطيقا ممتازة تحل محل الرديئة التي استنكرت وأهدرت. إن الاستطيقا الحقة لا تستبعد من الآراء سوى التشبثية العقيمة وتعصب المدارس..

وإن التشابك الشديد بين الوقائع ليفسر لنا السبب الذى كانت من أجله الصورة الوضعية أو العلمية للاستطيقا حديثة إلى حد كبير، ويفسر لنا كيف أن شخصية كل مؤلِّف تندس وسط التفاصيل الدقيقة جاعلة كل همها أن تثبت نفسها فى مؤلَّف فنى على الفن لا أن تختفى لتنتج مؤلَّفا علميا .

وفوق هـذا الأثر الذى تحدثه فى الاستطيقا الصفات الفردية للمؤلفين نجد أثر الصفات القومية : فمن الطبيعى أن استطيقا بلدٍ ما تترجم وتعكس بطريقتها مزاج هذا البلد ترجمة شبيهة بما تفعله الفنون المحلية بطريقة أخرى . فالاستطيقا الانجليزية والأمريكية تتسم بالپراجماسية والخبرية التجريبية التى تقف على طرف النقيضين مع المثالية الصوفية والعاطفية . إنها تفضل الوقائع الملموسة على النظريات العامة .

وعلى العكس من هـذا تميل الاستطيقا الجرمانية إلى التجريد المجتهد وإلى الاستنتاجات المذهبية ، وتهدف — على الدوام تقريباً — إلى الدخول ضمن النظريات الكبرى للعالم والبناءات الهائلة للميتافيزيقا أو العلم العالمى .

أما استطيقا البلاد اللاتينية ، البلاد التى تتكلم الفرنسية والإيطالية

أو الإسپانية ، فإنها تقف موقفاً وسطاً كارهة للإسراف محبة للأفكار الواضحة ولشواهد الذوق محبة لذلك التعقل فى الوجدانية المثقفة معتقدة أنها أكثر حكمة لأنها أقل غروراً وأكثر اهتماماً بالاتزان منها بالتفكير ومحترمة الوضوح والصفاء الذى تتميز به .

وأخيراً فإن الروح العلمى يُستخلص بعيداً فوق هـذه المزاجات القومية قادراً على توحيد هـذه الشخصيات الفردية أو الجمعية فى مثال واحد للمنهج والحقيقة وهما الأساسان اللذان ينبنى عليهما العلم . وبهـذه الطريقة يولد العلم ، ونقول «يولد» لأن الاستطيقا العلمية ليست حتى الآن حقيقة ولـكنها فى طريقها إلى بلوغ هذه المرتبة، ولا شك أنها ستبلغها .

لقد قيل ــ وهذا قول لا يبعد عن الحق ــ إن النظرية المجردة للفن تلائم ملاءمة خاصة الأجناس الفنانة عن اجتهاد التى تحتاج لـكى تفسر إلى أن تفهم وتحتاج لـكى تعجب إلى أن تفسِّر . من هذه الأجناس الألمان والأمريكان . ولـكن هذه النظرية المجردة ليست بضرورة ملحة لدى الشعوب التى لها ذوق بالفطرة مثل الفرنسيين الحديثين ، بل أكثر من ذلك ــ إن مثل هـذه النظرية قد تعوق الخلق عنـدهم إذ أن الإسراف فى التفكير كثيراً ما يفسد الإلهام الحدسى صنو الانتخاب أو قريب الغريزة العمياء والاندفاعات اللاشعورية .

غير أننا قد رأينا أن هذا الرأى السيكولوچى فيه كثير من المبالغة، وأن تطبيقه السوسيولوچى غير سليم، فالتاريخ يدلنا على أن الإغريق منذ نضجهم والإيطاليين من وقت نهضتهم يربطون أحسن الربط فى شخص أفلاطون أو ليوناردو بين الاندفاعات الخلاّقة والتفكير النقدى .

فى بعض الطبائع إذن وفى بعض لحظات التطور يدعم التفكير النقدى الاندفاعات الخلاّقة ويوضحها . والمدارس الفنية الفتية فى أيامنا هذه تحيط نفسها فى عناية بإعلانات وبرامج أهدافها منهجية . وإن كان التزايد الحديث فى الإنتاج الاستطيقى حقيقة عالمية فلماذا لا يكون الوقت قد حان — بعد المصائب والمحن التى قاستها الأجيال الجديثة — لتتخذ فرنسا فى الحضارة المستقبلة مكان القيادة السلمية الذى كان لليونان بعد الحروب الميدية فى العصر القديم ؟



المراجع (١)

I. — Histoire et bibliographie de l'Esthétique

Basch (V.), *Essai critique sur l'esthétique de Kant. Alcan, 1896, 2e éd., Vrin, 1927, in-8°, L-634 p. — La poétique de Schiller. Alcan, 2e éd., 1911, in-8°, 352 p. — Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature. Alcan, 1934, in-8°, 413 p.

Bites-Palevitch (M.), **Essai sur l'esthétique allemande contemporaine. Alcan, 1926, in-8°, 335 p.

Borissavliévitch (M.), **Les théories de l'architecture. Payot, 1926, in-8°, 367 p.

Cassagne (A.), *La théorie de l'art pour l'art en France. Hachette, 1906, in-8°, 330 p.

Croce (B.), **Esthétique (trad. de l'ital.) (partie II). Giard, 1904, in-8°, 518 p.

Feldman (V.), **L'esthétique française contemporaine. Alcan, 1936, in-16, 139 p.

Lalo (C.), **L'esthétique expérimentale contemporaine. Alcan, 1908, in-8°, 208 p.

Mustoxidi (T. M.), **Histoire de l'esthétique française (1700-1900). Champion, 1920, gr. in-8°, 240 p.

Needham (H. A.), **Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle. Champion, 1926, gr. in-8°, 323 p.

Chandler (A.), **A Bibliography of experimental Aesthetics (1865-1932). Columbus (Ohio), 1934, in-4°, 25 p.

Hammond (W.), **A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of fine arts (1900-1932). Longmans, New York, 1934, gr. in-8°, x-205 p.

Vurgey, **Bibliographia esthetica. Bruxelles, Institut de Bibliographie, 1908, in-8°, 102 p.

(١) لم نذكر إلا أهم كتب الاستطيقا التي كتبت باللغة الفرنسية أو ترجمت إليها ، ولإكمال قائمة المراجع يرجع إلى المؤلفات التي تحوي قائمة مراجع هامة مذكورة في الهامش (وهـذه المؤلفات أشرنا إليها هنا بنجمة *) أو مذكورة في تذييل (وقد أشرنا إليها بنجمتين **)

II. — Esthétique générale

Aristote, *Poétique, rhétorique, politique* (diverses traductions du grec).

Baldwin (J. M.), *Le pancalisme* (trad. de l'angl.). Alcan, 1913, in-8°, 331 p.

Baudouin (Ch.), *Psychanalyse de l'art.* Alcan, 1929, in-8°, 274 p.

Bayer (R.), *L'esthétique de la grâce.* Alcan, 1933, in-8°, 2 vol., 634-583 p.

Braunschvig (M.), ***L'art et l'enfant.* Didier, 1907, in-8°, 400 p.

Bray (L.), *Du beau (origine et évolution).* Alcan, 1901, in-8°, 294 p.

Challaye (F.), *L'art et la beauté.* Nathan, 1929, in 8°, 291 p.

Croce (B.), ***Esthétique* (trad. de l'ital.). Giard, 1904, in-8°, 518 p. — *Bréviaire d'esthétique* (id.). Payot, 1923, in-18, 182 p.

De Bruyne (E.), *Esquisse d'une philosophie de l'art* (trad. du néerlandais). Bruxelles, Dewit, 1930, in-8°, 419 p.

Delacroix (H.), ***Les sentiments esthétiques,* p. 297-332 du *Traité de psychologie* de G. Dumas, t. II, Alcan, 1924. — *Nouveau traité* (id.), t. VI, 1939, p. 253-315. — **Psychologie de l'art.* Alcan, 1927, in-8°, 481 p.

Deonna (W.), *Les lois et les rythmes dans l'art.* Flammarion, 1914, in-16, 187 p.

Gaultier (P.), *Le sens de l'art.* Hachette, 1907, in-18, 269 p., (illustré).

Guyau (M.), *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Alcan, 1884, in-8°, 264 p. — *L'art au point de vue sociologique.* Alcan, 1890, in-8°, 387 p.

Hegel (F.), *Cours d'esthétique* (trad. de l'all.). Germer-Baillière, 1840-1852, 5 vol. in-8°.

Jouffroy (Th.), *Cours d'esthétique.* Hachette, 1843, in-18, 478 p.

Kant (E.), *Critique du jugement* (diverses trad. de l'all.), 1790. Vrin, gr. in-8°, 296 p.

Lalo (C.), **Les sentiments esthétiques.* Alcan, 1910, in-8°, 278 p. — **Introduction à l'esthétique.* Colin, 1912, in-16, 343 p. — ***L'art et la vie sociale.* Doin, 1921, in-18, 378 p. — *L'art et la morale.* Alcan, 1922, in-16, 184 p. — ***La beauté et l'instinct sexuel.* Flammarion, 1922, in-18, 189 p. — *L'expression de la vie dans l'art.* Alcan, 1933, in-8°, 263 p. — *L'art et la vie,* Vrin, 1939, 3 vol. in-8°.

Lamennais (F.), *De l'art et du beau.* Garnier, 1841, 354 p.

LASCARIS (P.), ***L'éducation esthétique de l'enfant.* Alcan, 1927, in-8°, 508 p.

LOMBROSO (C.), **L'homme de génie* (trad. de l'ital.). Alcan, 1903, in-8°, 616 p., (illustré).

MARITAIN (J.), **Art et scolastique.* Art catholique, 1920, in-12, 181 p.

NIETZSCHE (F.), *L'origine de la tragédie.* — *Humain, trop humain.* — *Le crépuscule des idoles,* etc. (trad. de l'all.).

PAULHAN (F.), *Psychologie de l'invention.* Alcan, 1901, in-16, 185 p. — *Le mensonge de l'art.* Alcan, 1907, in-8°, 3 0 p.

PILO (M.), *Psychologie du beau et de l'art* (trad. de l'ital.). Alcan, 1895, in-16, 180 p.

PLATON, *Phèdre, Le banquet, La République, Les lois* [*Grand Hippias*], etc. (diverses trad. du grec).

PLOTIN, *Ennéades,* I, V (diverses trad. du grec).

PROUDHON (P. J.), *Du principe de l'art et de sa destination sociale.* Paris, 1875, in-16, 380 p.

RIBOT (Th.), *Essai sur l'imagination créatrice.* Alcan, 1900, in-8°, 330 p.

SCHILLER (F.), *Lettres sur l'éducation esthétique,* 1794-5 (trad. de l'all., 1855-1875).

SCHOPENHAUER (A.), *Le monde comme volonté et représentation* (trad. de l'all.). Alcan, 3 vol. in-8°.

SEGOND (J.), *L'esthétique du sentiment.* Boivin, 1927, in-8°, 155 p.

SOREL (G.), *La valeur sociale de l'art.* Jacques, 1901, in-8°, 32 p. (*Revue de Métaphysique,* 1901).

SOURIAU (E.), *L'avenir de l'esthétique.* Alcan, 1929, in-8°, 403 p. — *L'instauration philosophique.* Alcan, 1939, in-8°, 414 p. — *La correspondance des arts.* Flammarion, 1947, 279 p.

SOURIAU (P.), *La suggestion dans l'art.* Alcan, 1893, in-8°, 348 p. — *L'imagination de l'artiste.* Hachette, 1901, in-16, 288 p. — *La beauté rationnelle.* Alcan, 1904, in-8°, 506 p.

SPENCER (H.), *Essais sur le progrès* (trad. de l'angl.). Alcan, 1877, in-8°, t. I, XXXII-415 p.

SULLY-PRUDHOMME, *De l'expression dans les Beaux-Arts. 1883.* Lemerre, 1898, in-8°, 350 p.

TAINE (H.), *Philosophie de l'art.* Alcan, 4 vol. in-18, 1865-1869. Hachette, 2 vol. in-16.

TOLSTOI (L.), *Qu'est-ce que l'art ?* (trad. du russe). Perrin, in-16, 280 p., 1898 ; Ollendorff, 1898.

VAN GENNEP (A.), *Le folklore.* Stock, 1924, in-12, 125 p., (illustré).

VINCHON (Dr J.), **L'art et la folie.* Stock, 1924, in-12, 127 p. (illustré), 2e éd. augm., 1950.

III. — Esthétique littéraire

Arréat (L.), *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*. Alcan, 1884.

Aveline (Cl.), *Plus vrais que soi*. Savel, 1947.

Baldensperger (F.), *La littérature : création, succès, durée*. Flammarion, 1913.

Bergson (H.), *Le rire, essai sur la signification du comique*. Alcan, 1902.

Bremond (H.), *La poésie pure*. Grasset, 1926. — *Prière et poésie*. Grasset, 1926.

Breton (A.), *Manifeste du surréalisme*. Kra, 1925.

Claudel (P.), *Art poétique*. Mercure de France, 1913.

Estève (C.), *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*. Vrin, 1938.

Gilson (E.), *L'école des muses*. Vrin, 1951.

Grammont (M.), *Le vers français*. 2e éd., Champion, 1912.

Hennequin (E.), *La critique scientifique*. Perrin, 1888.

Hytier (J.), *Le plaisir poétique*. Presses Universitaires, 1923.

Jouvet (L.), *Réflexions du comédien*. Nouv. Rev. Critique, 1938.

Konrad (H.), *Etude sur la métaphore*. Vrin, 1939.

Krafft (J.), *Esthétique de la poésie*. Vrin, 1948. — *Esthétique de la prose*. Vrin, 1952.

Lalo (A.-M. et C.), *La faillite de la beauté*. A. Michel, 1923, (illustré). — *La femme idéale*. Savel, 1947.

Lalo (Ch.), *L'art et la vie* (t. I, *L'art près de la vie* ; — t. II, *Les grandes évasions esthétiques* ; — t. III, *L'économie des passions*). Vrin, 1946-7. — *Esthétique du rire*. Flammarion, 1949.

Maritain (R. et J.), *Situation de la poésie*. Desclée, 1938.

Mauriac (F.), *Le roman*. Plon, 1933.

Renard (G.), *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*. Alcan, 1900.

Servien (P.), *Les rythmes*. Boivin, 1930.

Soreil (A.), *Plaisir aux lettres*. Gembloux (Belgique), Duculot, 1950.

Valéry (P.), *Œuvres*. Nouvelle Revue Française, 12 vol. (*Eupalinos*, *Pièces sur l'art*, *Variété I-IV*, *Introduction à la poétique*, 1938, etc.).

Villiers (A.), *Psychologie du comédien*. Lieutier, 1940. — *Psychologie de l'art dramatique*. A. Colin, 1950.

Zola (E.), *Le roman expérimental*. Charpentier, 1880. — *Documents littéraires*. Charpentier, 1891.

IV. — Esthétique plastique

Allendy, Beucler, Dullin, Landry, Mac Orlan, Maurois, Vuillermoz, etc., *L'art cinématographique* [Film muet], 8 vol. Alcan, 1926-9, (illustré).

Arréat (L.), *Psychologie du peintre.* Alcan, 1892.

Braun-Larrieu (A.), *Le rôle social du cinéma.* Ciné-France, 1938.

Brücke et Helmholtz, *Principes scientifiques des Beaux-Arts.* Baillière, 1878 (trad. de l'all.).

Cohen-Séat (G.), *Principes d'une philosophie du cinéma (Filmologie).* Presses Universitaires de France, 1946.

Denis (M.), *Théories.* Occident, 1912. — *Nouvelles théories.* Rouart, 1922.

Focillon (H.), *La vie des formes,* 1934. Alcan, 1939.

Ghyka (M.), *Esthétique des proportions.* N. R. F., 1927. — *Le Nombre d'or.* N. R. F., 2 vol., 1931-3. — *Essai sur le rythme.* Nouvelle Revue française, 1938, (illustrés).

Goulinat (J.), *La technique des peintres.* Payot, 1922.

Guastalla (P.), *Esthétique.* — *L'esthétique et l'art.* Vrin, 1925-8.

Guerlin (H.), *L'art enseigné par les maîtres* (Esthétique, Enseignement, Technique, etc.). Laurens, 7 vol. illustrés.

Hourticq (L.), *La vie des images.* Hachette, 1927, (illustré).

Lalo (C.), *L'esthétique expérimentale contemporaine.* Alcan, 1908. — *Les grandes évasions esthétiques.* Vrin, 1947.

Lhote (A.), *La peinture.* Denoël, 1933. — *Parlons peinture.* Denoël, 1936. — *Traité du paysage.* Floury, 1939, (illustrés).

Luquet (G.-H.), *Les dessins d'un enfant.* Alcan, 1913. — *L'art et la religion des hommes fossiles.* Masson, 1926. — *Le dessin enfantin.* Alcan, 1927, (illustrés).

Malraux (A.). *Psychologie de l'art,* 3 vol., 1948-50.

Monod-Herzen (E.), *Principes de morphologie générale.* Gauthier-Villars, 1927, 2 vol. illustrés.

Ozenfant et Jeanneret, *La peinture moderne.* Payot, 1925, (illustré).

Paulhan (F.), *L'esthétique du paysage.* Alcan, 1912, (illustré).

Rodin (A.), *L'art.* — *Les cathédrales de France.* Colin, 1914, (illustré).

Ruskin (J.), *Les sept lampes de l'architecture* (1849). — *Les peintres modernes* (1843-1860), etc. (trad. de l'angl.).

Souriau (P.), *L'esthétique de la lumière.* Hachette, 1912, (illustré).

Venturi (L.), *Histoire de la critique d'art* (trad. de l'ital.). Bruxelles, Connaissance, 1938.

V. — Esthétique musicale

Bourguès et Denereaz, *La musique et la vie intérieure.* Lausanne et Paris, Alcan, 1921.

Brelet (G.), *Esthétique et création musicale.* P. U. F., 1947. — *L'interprétation créatrice,* P. U. F., 2 vol., 1951.

Cœuroy (A.), *Musique et littérature.* Bloud, 1923.

Combarieu (J.), *La musique, ses lois, son évolution.* Flammarion, 1908. — *La musique et la magie.* Picard, 1909.

Debussy (C.), *M. Croche, anti-dilettante.*

Dumesnil (R.), *Le rythme musical.* Mercure de France, 1921.

Dupré (Dr) et Nathan (Dr), *Le langage musical.* Alcan, 1911.

Hanslick (E.), *Du beau dans la musique,* 1854 (trad. de l'all.).

Helmholtz (H.), *Théorie physiologique de la musique.* Masson, 1868 (trad. de l'all.).

D'Indy (V.), *Cours de composition musicale.* 2 v., Durand, 1900-9.

Jacque Dalcroze (E.), *Le rythme, la musique et l'éducation.* Lausanne et Paris, Rouart, 1920.

Lalo (C.), *Eléments d'une esthétique musicale scientifique,* 1908. 2e éd. augm. Vrin, 1939. — L'esthétique musicale, dans *La musique.* Larousse, 1947, (illustré).

Landry (L.), *La sensibilité musicale.* Alcan, 1927.

Lasserre (P.), *Philosophie du goût musical.* Grasset, 1922.

Lifar (S.), *La danse.* Denoël, 1938.

Michel (P.), *Psychanalyse de la musique.* P. U. F., 1950.

Riemann (H.), *Eléments de l'esthétique musicale.* Alcan, 1906 (trad. de l'all.). — *Dictionnaire de Musique* (id.).

Strawinsky (I.), *Poétique musicale.* Janin, 1940.

D'Udine (J.), *Qu'est-ce que la danse ?* Laurens, 1921.

Wagner (R.), *Œuvres* (trad. de l'all.), 12 vol.

Consulter encore sur chaque art les principales œuvres de *critique* littéraire, musicale ou plastique et d'*histoire* des divers arts ; les *Essais, Mémoires* ou *Lettres* de nombreux artistes; les parties spéciales d'ouvrages plus généraux, tels que :

R. Bayer, H. Delacroix, E. Souriau (voir plus haut).

Alain, *Système des Beaux-Arts.* Nouvelle Revue Française, 1920.

Grosse (E.), *Les débuts de l'art.* Alcan, 1902, (illustré).

Encyclopédie française, t. XVI-XVII *(Arts et littératures),* 1935.

IIe Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art. Alcan, 1938, 2 vol.

Revue d'esthétique (illustrée). Presses Universitaires de France, 948 et suiv. (trimestrielle).

فهرس الكتاب

الباب الأول

موضوعات علم الجمال ومناهجه

صفحة

١ — موضوعات علم الجمال :

١ ـ مشكلات العلم وكيف أسىء وضعها . تضارب المدارس في نظرياتها ١

٢ ـ المشكلة الحقيقية: الجمال الطبيعي والجمال الفنى. المحاكاة ٦

٣ ـ هل الاستطيقا فلسفة للفن أم للنقد أم لتاريخ الفن ١٥

٢ — مناهج الاستطيقا :

١ ـ مسائل تمهيدية: لا يوجد منهج لوضع منهج للاستطيقا . ١٨

٢ ـ الاستطيقا التجريبية . ٢١

٣ ـ الوقائع والمثل الأعلى . ٣١

٤ ـ المنهج المعيارى . ٣٦

الباب الثانى

الاستطيقا السيكولوجية

صفحة

١ — الفن والحياة :
١ ـ الشخصية ـ الأمانة ـ الإبهام ٤٨
٢ ـ العلاقات الخمس الرئيسية بين العمل الفنى وحياة المؤلف أو المتذوق : وظيفة اللهو ـ تطهير الانفعالات ـ النشاط التكنيكى ـ التحسين ـ التكرار . ٥٠
٢ — الخلق والتأمل . النظريات :
١ ـ معركة الملكات ٥٨
٢ ـ الفن والجمال كتكشفات لحقيقة عليا أو لحياة عميقة ٦٠
٣ ـ التعاطف الاستطيقى أو الاستشمار . ٦٢
٤ ـ الفن واللعب . ٦٧
٣ — الخلق والتأمل (تابع) . البناءات غير المسبوقة بتفكير :
١ ـ نشأة الفن وتطوره عند الفرد ٧١
٢ ـ البقايا الطفلية والبدائية . ٧٦
٣ ـ دور الحب فى الفن . ٧٨
٤ ـ سيكولوجية الإلهام ـ العبقرية والجنون ـ ميكانزم الإلهام ٨٦

صفحة

٤ — الخلق والتأمل (ختام) . البناءات الصادرة عن تفكير : ٩٤
١ ـ الحاستان الاستطيقيتان . ٩٥
٢ ـ وحدة قوانين الفكر الاستطيقي أو تمددها. « نقد الحكم الذوقي » عند كانط . ٩٨
٣ ـ القانون الأساسي للتسع مقولات الاستطيقية . الانسجام المحقق . الانسجام المطلوب . الانسجام المنعدم . ١٠٢
٤ ـ القبح . ١٢٠

الباب الثالث

الاستطيقا السوسيولوجية

١ — الاستطيقا الفردية وعلم الاجتماع (السوسيولوجيا) :
١ ـ النزعة الفردية في الفن . الرومانسية . العقلية . ١٢٣
٢ ـ السوسيولوجية الطبيعية للفن. النزعة الطبيعية ـ النزعة الحيوية ١٢٨
٣ ـ التصور الحقيقي للاستطيقا السوسيولوجية . ١٣٣
٢ — التنظيم الجمعي للفن :
١ ـ الشروط الخارجة عن الميدان الاستطيقي للحياة الاستطيقية . ١٣٧

صفحة

٢ ـ النظم الاستطيقية فى الحياة الاجتماعية . الضمير الاستطيقى . الجماهير ـ التكنيك ١٤٧

٣ — التطورات الجمعية للفنون :

١ ـ شروط التطور الخارجة عن الميدان الاستطيقى . الفلسفة القديمة للفن . نشأة الفنون . البدائيون . ١٦١

٢ ـ قانون اختلاف مستوى القيم الاستطيقية . ١٦٤

٣ ـ قانون الأحوال الثلاث الاستطيقية . السلطات الثلاث الاستطيقية . ١٦٩

ختام ١٧٩

المراجع ١٨٣



الإشراف الفنى: حسن كامل

طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة



شارل لالو، وإن كان ينتمى فى تفكيره وأسلوب بحثه إلى المدرسة الاجتماعية، ويعتقد مع أنصار هذه المدرسة أن الاستطيقا قد دخلت فعلا فى طورها الوضعى، غير أنه يحس إحساساً واضحاً بالمشكلات التى لا تزال قائمة داخل هذا العلم، وهو لا يرفض فكرة المعيار أو المثل الأعلى، بل يحاول التوفيق بينها وبين فكرة الواقع كما هو فيدعو إلى إنشاء استطيقا تكاملية تؤلف بين مقتضيات التفكير الفلسفى ومنهج البحث الوضعى فى علم النفس وعلم الاجتماع.

والفائدة الكبرى التى يقدمها لنا هذا الكتاب هى دفع القارئ إلى التفكير المتواصل وجعله يشعر بالجوانب التى لا تزال غامضة فى هذا العلم الناشئ.

